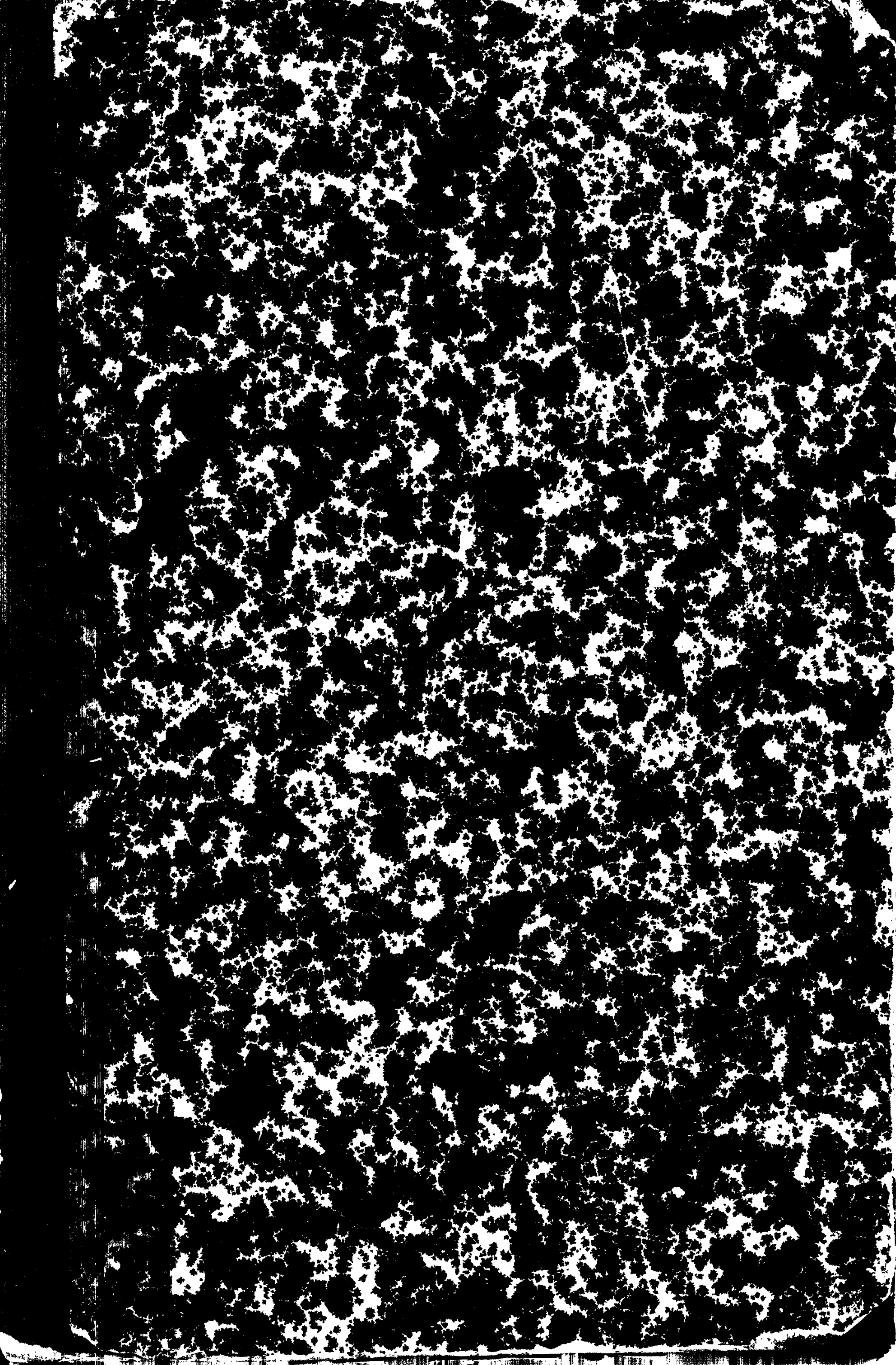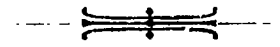


О ДРАМѢ

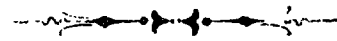
КРИТИЧЕСКОЕ РАЗСУЖДЕНІЕ

Д. В. АВЕРКІЕВА.

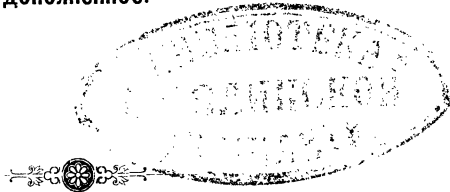


СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ СТАТЬИ

ТРИ ПИСЬМА О ПУШКИНѢ.



Изданіе тщательно пересмотрѣнное и значительно дополненное.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія бр. Пантелеевыхъ. Верейская, 16.

1893.

О ДРАМѢ.



Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Auffürung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Lessing.



Предисловіе къ настоящему изданію.

Основаніемъ настоящей книги послужили статьи мои *о Драмѣ*, напечатанныя въ „Русскомъ Вѣстникѣ" за 1877 и 1878 гг. Статьи остались какъ будто неоконченными; я говорю *какъ будто*, не только потому, что мое критическое разсужденіе о драмѣ и въ томъ видѣ, какъ оно появилось въ названномъ журналѣ, представляетъ полное изслѣдованіе трагедіи, но также и потому, что въ дальнѣйшей моей критической дѣятельности въ различныхъ изданіяхъ я, хотя быть можетъ нѣсколько разбросанно и отрывочно, досказалъ то немногое, что оставалось разъяснить. Въ предлагаемой книгѣ это будто-бы? недосказанное обработано вновь, и составило два новыхъ отдѣла: V—о второстепенныхъ стихіяхъ трагедіи и VI—о комедіи. Сверхъ того, все сочиненіе мною тщательно пересмотрѣно, исправлено и дополнено не только частными замѣчаніями и разъясненіями, но и двумя главами въ первомъ отдѣлѣ, излагающими различіе между строемъ античной и шекспировской драмы.

Въ перепечатанномъ слѣдомъ *Вступленіи* къ статьямъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ" я льстилъ себя надеждою, что мое изслѣдованіе окажется небезполезнымъ для начинающихъ драматическихъ художниковъ, а равно для любителей и цѣнителей искусства. Прибавлю къ этому, что оно, кажется, мо-

1*

жетъ также служить пособіемъ при изученіи какъ теоріи словесности, такъ и поэтическихъ произведеній. По крайней мѣрѣ такое мнѣніе мнѣ не разъ приходилось слышать отъ многихъ преподавателей русской словесности, не перестававшихъ въ теченіи пятнадцати лѣтъ, протекшихъ съ перваго обнародованія статей *о Драмѣ*, совѣтовать мнѣ дополнить ихъ и издать отдѣльной книгою.

Въ самомъ дѣлѣ, научиться читать, а съ тѣмъ вмѣстѣ и понимать художественныя произведенія, не такъ легко, какъ то̀ кажется съ перваго взгляда; надо пріучиться останавливать свое вниманіе на существенномъ (ничѣмъ такъ не изобличается дурной вкусъ, какъ шумными восторгами отъ мелочей, хотя-бы и удачныхъ), научиться слѣдить за ходомъ дѣйствія и развитіемъ характеровъ, за постепеннымъ раскрытіемъ художественной идеи (разумѣя слово „идея“ въ Платоновскомъ смыслѣ). Эти трудности въ наше время, особенно для читателей юныхъ и не опытныхъ, усугубляются еще тѣмъ, что современные критики весьма рѣдко изъяты отъ предвзятыхъ мнѣній и тенденціозныхъ взглядовъ, отъ отыскиванія въ художественныхъ произведеніяхъ излюбленныхъ ими политическихъ или общественныхъ идеаловъ, отъ почти судебныхъ розысковъ относительно того, какъ относится писатель къ крестьянскому вопросу, или къ новымъ судамъ и т. п., причемъ художнику воздается хвала, или хула, смотря по тому, столь-ли онъ просвѣщенъ, какъ самъ критикъ, или на свою бѣду разнится съ нимъ въ воззрѣніяхъ. Свободнаго отношенія къ предмету и свободнаго его изслѣдованія почти не встрѣчается, а безъ нихъ не возможно ни постиженіе художественныхъ красотъ, ни научное изученіе поэтическихъ произведеній. Или-же критикъ, менѣе

зараженный модными мнѣніями, силится открыть въ художественномъ произведеніи *идею*, подразумѣвая подъ этимъ именемъ какую-либо отвлеченную мысль высшаго порядка, и разъясняя само произведеніе какъ нѣкоторое аллегорическое изображеніе даннаго философскаго воззрѣнія. Послѣднее чуть-ли не горше перваго. Къ этому надо присоединить, что въ послѣднее время, при преподаваніи словесности, обращается порою усиленное вниманіе на ознакомленіе учащихся не съ образцовыми художественными твореніями, а съ тѣмъ что высказано о нихъ или по поводу ихъ разными критиками и журналистами, причемъ въ выборѣ отзывовъ не проявляется особой разборчивости на счетъ ихъ достоинства, а развѣ забота о ихъ многочисленности: модное ставится рядомъ съ основательнымъ и хлесткое съ дѣльнымъ. Какой хаосъ долженъ образоваться при этомъ въ головахъ учениковъ, не умѣющихъ да и не могущихъ еще разобраться въ разныхъ, часто неосновательныхъ, спутанныхъ и противорѣчивыхъ мнѣніяхъ!

Теоретическіе взгляды, выведенные изъ изученія художественныхъ произведеній и оправданные исторіею искусства, конечно, способны дать ключъ къ пониманію художественныхъ красотъ; но для достодолжнаго достиженія цѣли они должны сопровождаться не одними ссылками, краткими указаніями на поэтовъ, а подробными разъясненіями, разборами цѣлыхъ произведеній, или ихъ частей, по возможности съ разныхъ сторонъ. Поэтому-то я и не скупился на подобные разборы, непрестанно при этомъ указывая на органическую связь между художественными законами; на то, что исполненіе одного невольно влечетъ за собою соблюденіе другого, —черезъ что уясняется какъ основательность законовъ, когда

они научно выведены изъ изученія поэтическихъ произведеній, а не навязаны со стороны, такъ и органическая связь художественныхъ красотъ между собою.

Къ разсужденію *о Драмѣ*, я счелъ необходимымъ приложить статью *Три письма о Пушкинѣ*, написанную въ 1880 г., по случаю открытія памятника Пушкину въ Москвѣ и тогда-же появившуюся въ майской книжкѣ „Русскаго Вѣстника“. Статья эта составляетъ необходимое дополненіе къ настоящей книгѣ. Въ ней читатели найдутъ дальнѣйшее разъясненіе взглядовъ Аристотеля на поэзію и творчество въ связи съ воззрѣніями новѣйшихъ ученыхъ; въ ней резюмированы взгляды греческаго философа на драму; въ ней наконецъ, кромѣ посильной характеристики отличительныхъ свойствъ таланта нашего великаго поэта, указано на сродство строя „Бориса Годунова“ со строемъ античной трагедіи.

3 іюня 1892 г.

ВСТУПЛЕНІЕ

къ статьямъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“.

Приступъ.—Различныя теоріи драмы.—Аристотель и Лессингъ.—Законы драматическихъ произведеній должны быть выведены изъ нихъ самихъ.—Правила, выведенныя изъ сущности искусства, не могутъ стѣснять таланта.—Всякій талантъ есть прирожденный критикъ.—Чтò такое вкусъ.

Нѣсколько лѣтъ назадъ, нѣкоторый молодой человѣкъ, встрѣтясь со мною на Тверскомъ бульварѣ и объявивъ, что намѣревается писать драму, убѣдительнѣйше сталъ просить тутъ же, на мѣстѣ и безъ отлагательства, въ краткихъ, но ясныхъ словахъ объяснить ему какъ сущность, такъ и пріемы драматическаго искусства. Не знаю остался ли доволенъ молодой человѣкъ тогдашними моими объясненіями,—думается мнѣ, не совсѣмъ точными и удовлетворительными и не потому только что пришлось давать ихъ наскоро и на морозѣ; но я, съ своей стороны, весьма ему признателенъ за обращеніе ко мнѣ, и вотъ почему.

Всякій художникъ, начиная свою дѣятельность, повинуется полусознательному влеченію, тому внутреннему побужденію, чтò принято называть призваніемъ. Онъ вѣритъ въ свои силы и на первыхъ порахъ увѣренъ что дѣлаетъ свое дѣло наилучшимъ въ свѣтѣ образомъ. Первыя спасительныя сомнѣнія приходятъ именно на счетъ способа дѣйствія: „точно

ли онъ совершененъ, и если нѣтъ, то въ чемъ же состоитъ лучшій?" Сомнѣнія высшаго порядка, и потому еще болѣе спасительныя, выражаются вопросами: „да полно, есть ли у меня еще талантъ?" и „если есть, то въ чемъ же сущность избраннаго мною искусства? зачѣмъ я занимаюсь имъ, а не другимъ, и въ чемъ цѣль, къ коей я долженъ стремиться?"

Писателю драматическому необходимѣе чѣмъ кому-либо задать себѣ подобные вопросы. Къ этому его обязываетъ самая форма произведеній. Говоря словами Лессинга, избранными эпиграфомъ настоящей статьи, онъ въ одно прекрасное утро долженъ спросить себя: „къ чему тяжелая работа драматической формы, къ чему выстроенъ театръ, костюмированы мужчины и женщины, мучалась ихъ память, къ чему весь городъ созванъ въ одно мѣсто,—когда я своимъ произведеніемъ и его исполненіемъ ничего не могу вызвать, кромѣ нѣкоторыхъ душевныхъ движеній, которыя почти также способенъ вызвать хорошій разсказъ, прочтенный каждымъ дома, въ своемъ углу?" *).

Разъясненія, за коими обратился ко мнѣ сказанный драматургъ in spe, побудили меня вникнуть глубже въ дѣло и требовательнѣе спросить себя: „въ чемъ же сущность драматическаго искусства? какія условія требуются для ея достиженія и какіе пріемы тому способствуютъ?" Плоды изученія этого предмета и размышленій о немъ я рѣшаюсь представить нынѣ на судъ благосклонныхъ читателей.

Да не подумаютъ, что я намѣреваюсь предложить *новую* теорію драмы. Боже избави! Въ наше время, какъ и въ прежніе вѣка, нѣтъ недостатка въ такихъ, бьющихъ на но-

---

*) *Hamburgische Dramaturgie.* Stück 80.

визну, теоріяхъ. Писанныя людьми причастными дѣлу, онѣ имѣютъ тотъ общій недостатокъ, что обычно служатъ усиленнымъ оправданіемъ художественныхъ произведеній своихъ составителей. Авторы такихъ теорій нерѣдко стараются доказать, что искусство въ своемъ развитіи достигло наконецъ такой-то степени, что эта степень есть вѣнецъ всѣхъ предшествовавшихъ усилій и стремленій, и что именно она, эта высшая степень, и является въ ихъ произведеніяхъ, а пріемы-де и способы для ея проявленія суть именно тѣ, коими они пользуются. Бьющія на новизну теоріи, составляемыя людьми дѣлу непричастными, либо грѣшатъ односторонностію, въ силу того, что ихъ авторы не принимаютъ во вниманіе, или принимаютъ не въ достаточной степени, добытое трудами другихъ, въ противность народной мудрости, гласящей: „умъ хорошо, а два лучше“; либо грѣшатъ онѣ отвлеченностью. Одно изъ величайшихъ явленій человѣческой жизни, искусство, заслуживаетъ, конечно, самаго тщательнаго изученія; но его законы, подобно законамъ всяческихъ явленій, должны быть выведены изъ него самого, а не произвольно ему навязаны извнѣ. Вотъ почему всѣ усилія отвлеченныхъ теоретиковъ, думающихъ ограничить свободу искусства, или направить его на служеніе инымъ, полагаемымъ высшими, интересамъ, не достигаютъ цѣли; подобныя стремленія сковать или связать искусство тѣмъ же оканчиваются, чѣмъ ухищренія Лилипутовъ связать Гулливера.

Итакъ, теорія будетъ старая. Притомъ теорія, выведенная изъ изученія драматическихъ произведеній. Словомъ въ основу будетъ положенъ Аристотель и его конгеніальный толкователь Лессингъ. „Если я не ошибаюсь,—говоритъ послѣдній въ заключительной статьѣ *Гамбургской драма-*

тургіи, — въ сущности драматическаго искусства, то потому, что понимаю его совершенно такъ, какъ вывелъ Аристотель изъ безчисленныхъ образцовъ греческой сцены. О происхожденіи, объ основаніяхъ *Піитики* этого философа я имѣю свое собственное мнѣніе, которое теперь, не пускаясь въ подробности, выразить не могу. Но нисколько не колеблюсь признаться — пусть смѣются надо мною въ эти просвѣщенныя времена! — что я считаю ее такимъ же непогрѣшимымъ произведеніемъ какъ *Элементы* Евклида. Основанія ея также истинны и вѣрны, только не также понятны, и потому болѣе чѣмъ они подвержены кривому толкованію. Особенно во всемъ, что̀ касается трагедіи, я берусь доказать, что она не можетъ отступить ни на шагъ отъ Аристотелевой мѣрки (Richtschuur), не удаляясь вмѣстѣ съ тѣмъ отъ своего совершенства" *).

Не знаменательно ли, что два такіе высокіе ума, два такіе знатока драмы, на разстояніи двухъ тысячъ лѣтъ, пришли къ однимъ и тѣмъ же выводамъ, согласились въ существеннѣйшихъ основаніяхъ? Не забудемъ, что выведенное Аристотелемъ изъ произведеній греческой сцены, Лессингъ имѣлъ полную возможность провѣрить изученіемъ какъ древнихъ, такъ и новыхъ драматическихъ произведеній. Еще болѣе знаменательно, что величайшій драматургъ новыхъ временъ, Шекспиръ, своими твореніями подтверждаетъ существеннѣйшіе взгляды Аристотеля; что его лучшія трагедіи удовлетворяютъ существеннѣйшимъ требованіямъ греческаго

---

*) По переводу Ордынскаго. См. предисловіе къ его книгѣ: *О поэзіи, сочиненіе Аристотеля.* Перевелъ, изложилъ и объяснилъ Б. Ордынскій. М. 1854.

философа *). А вѣдь Шекспиръ и не думалъ слѣдовать первымъ и удовлетворять послѣднимъ. Врядъ ли можно придумать болѣе наглядное доказательство справедливости основныхъ взглядовъ Аристотеля.

Первѣе всего надо замѣтить, что тѣ ошибочно думаютъ, кто полагаетъ будто Аристотелевы правила относятся преимущественно до технической стороны дѣла; найдутся у него не безполезныя и мѣткія практическія замѣчанія, но сила его *Піитики* не въ этомъ, а въ глубокомъ постиженіи сущности драмы. Онъ не думалъ предписывать условныя мѣрки, по коимъ съ бо́льшимъ или меньшимъ удобствомъ можно бы верстать драматическія произведенія; онъ выводилъ ихъ законы изъ нихъ самихъ. Законы эти, конечно, не могутъ никого научить писать драмы; но мнѣ всегда казалось страннымъ утвержденіе, что изученіе ихъ можетъ повредить непосредственности творчества. Лессингъ говорилъ, что никогда не чувствовалъ въ себѣ живой струи вдохновенія и что если въ его драмахъ имѣется нѣчто годное, то онъ обязанъ этому единственно критикѣ; неужели же *такая* критика, неужели же знаніе законовъ драматическаго искусства, законовъ, выведенныхъ изъ него самого, его органическихъ законовъ, можетъ повредить человѣку, чувствующему въ себѣ живую, творческую струю? Напротивъ, видя свое согласіе со сказанною критикой, онъ только можетъ укрѣпиться въ мысли объ истинности своего призванія; при обдумываніи подроб-

*) Читатель будетъ имѣть случай не разъ убѣдиться въ справедливости послѣдняго положенія, высказаннаго въ общихъ чертахъ Лессингомъ. Примѣры ниже приводимые мною по преимуществу взяты изъ Шекспира и величайшаго, по моему мнѣнію, послѣ Шекспира драматическаго поэта новыхъ временъ, А. С. Пушкина. Ср. ниже ст. *Три письма о Пушкинѣ*, III.

ностей, онъ можетъ избѣжать при ея помощи многихъ ошибокъ; критика болѣе или менѣе врождена таланту; критика помогаетъ ему при анализѣ своихъ прежнихъ произведеній, безъ каковаго невозможно поступательное движеніе таланта.

„У насъ, благодаря небу,—говоритъ Лессингъ,—есть теперь цѣлый родъ критиковъ, которыхъ лучшая критика состоитъ—въ заподозриваніи годности всякой критики. „Талантъ! талантъ!“ кричатъ они. „Талантъ не обращаетъ никакого вниманія ни на какія правила! Чтò дѣлаетъ талантъ, то и есть правило!“ Такъ льстятъ они таланту; полагаю, что поэтому мы ихъ самихъ должны считать за таланты. Но они черезчуръ обнаруживаютъ, что не чуютъ въ себѣ ни искры таланта тѣмъ, что не переводя духа прибавляютъ: „правила подавляютъ талантъ“. Точно талантъ допуститъ подавить себя чѣмъ-бы то ни было на свѣтѣ! А подавно тѣмъ, чтò, какъ они сами сознаются, изъ него-же, изъ таланта, выведено. Не всякій критикъ талантъ; но всякій талантъ есть прирожденный критикъ. Онъ заключаетъ въ себѣ обращики (Probe) всѣхъ правилъ. Онъ понимаетъ, принимаетъ только тѣ, слѣдуетъ только тѣмъ, которыя выражаютъ словами то, чтò онъ чувствуетъ. И эти-то словами выраженныя его чувства будто-бы могутъ сдавить его дѣятельность? Разсуждайте сколько вамъ угодно; онъ пойметъ васъ только тогда, когда мгновенно распознаетъ очевидность вашего общаго положенія въ какомъ-либо единичномъ случаѣ; и ему запомнится только этотъ единичный случай, который *во время работы* можетъ дѣйствовать на его силы, ни болѣе ни менѣе, какъ въ состояніи дѣйствовать на васъ воспоминаніе объ удачномъ примѣрѣ, воспоминаніе нѣкотораго удачнаго опыта. Стало, утверждать, что правила и критика

могутъ подавлять талантъ, значитъ, другими словами утверждать, что то же могутъ сдѣлать примѣръ и упражненіе; значитъ не только ограничивать талантъ имъ самимъ, но также ограничивать его единственно же первымъ опытомъ".

И ниже, имѣя въ виду тѣхъ-же „умныхъ господъ", прибавляетъ: „Вмѣсто того, чтобъ опровергнуть сужденіе, они замѣчаютъ, что изобрѣтеніе труднѣе сужденія и думаютъ, что опровергли. Кто правильно судитъ, тотъ и изобрѣтаетъ и кто хочетъ изобрѣтать, долженъ мочь судить. Только тѣ думаютъ, что одно отъ другого можно отдѣлить, кто не расположенъ ни къ тому, ни къ другому" *).

Итакъ, пусть поэтъ въ періодъ творчества отдается вдохновенію, но размышляя объ искусствѣ, пусть онъ будетъ философомъ. Стройныя сужденія великихъ критическихъ умовъ уже тѣмъ будутъ для него полезны, что избавятъ отъ составленія собственныхъ теорій искусства, всегда болѣе губительныхъ для непосредственности творчества, теорій, безъ которыхъ,—высказываются онѣ, или нѣтъ,—врядъ-ли обходится сколько-нибудь серьезный художникъ.

Я буду считать себя щедро вознагражденнымъ, если предлежащія замѣтки помогутъ кому-нибудь выйти на настоящую дорогу, избавятъ кого-либо хотя отъ одного опрометчиваго мнѣнія.

Не безполезны, думается, будутъ онѣ также и для любителей и цѣнителей искусства. Господствующіе у насъ взгляды на искусство вообще, и драматическое въ особенности, оставляютъ желать весьма многаго; они отрывочны, неясны и спутаны. Весьма нерѣдко вещамъ второстепеннымъ при-

*) *Hamb. Dramat.* Stück. 96.

дается главенственное значеніе, основы понимаются превратно; изъ совокупности условій, необходимыхъ по Аристотелю и Лессингу для лучшей трагедіи, произвольно выбирается одно, притомъ не всегда правильно понятое, и на него обращается не нужно усиленное вниманіе; даже термины, самые простые, употребляются зачастую не въ точномъ, а порой и въ совершенно извращенномъ смыслѣ. И дѣлается это не только людьми беззаботными на счетъ искусства, но и увѣряющими будто любятъ его и искренно радѣютъ о немъ. Достойно вниманія, что при этомъ, подъ кровомъ имени Аристотеля, или Лессинга, выдаются мнѣнія... Корнеля и Буало. Да, многіе весьма почтенные люди, умѣющіе не безъ ядовитости бросить мимоходное словечко о нелѣпости французскаго псевдо-классицизма, весьма удивились-бы, узнавъ, что противоставляемыя ими этому псевдо-классицизму основы, выдаваемыя ими за истинныя, суть не что иное какъ отрывки теоріи именно этой лже-классической драмы. Къ ихъ несчастію, лже-классицизмъ заключается не въ однихъ трехъ единствахъ, этомъ болѣе формальномъ чѣмъ существенномъ признакѣ трагедій Корнелевскаго или точнѣе Расиновскаго пошиба *).

Цѣнители и судьи искусства къ сожалѣнію весьма часто запамятываютъ (а порой и вовсе ихъ не знаютъ) слѣдующія слова Лессинга, долженствовавшія бы быть основой всякой критической дѣятельности: „Всякому позволительно имѣть свой вкусъ, и похвально стараться отдавать себѣ отчетъ относительно собственнаго вкуса. Но придавать основамъ, коими желаешь оправдывать его, всеобщность, кото-

*) Ср. ниже отд. I, гл. VII, стр. 36 въ примѣчаніи.

рая, будь она при этомъ справедлива, содѣлывала бы его единымъ истиннымъ вкусомъ,—значитъ выходить изъ границъ пытливаго любителя и становиться своенравнымъ законодателемъ... Истинный судья искусства не слѣдуетъ правиламъ, выведеннымъ изъ своего вкуса, но образовываетъ свой вкусъ по правиламъ, требуемымъ природой предмета" *).

Несоблюденіе этого превращаетъ не рѣдко цѣнителей, думающихъ судить объ искусствѣ, въ цѣновщиковъ, судачащихъ о немъ.

Сдѣлавъ это небольшое вступленіе, казавшееся мнѣ необходимымъ избѣжанія ради излишнихъ недоразумѣній, приступаю къ самому изложенію. Считаю не лишнимъ оговорить, что хотя статья озаглавлена „о драмѣ", то есть именемъ равно принадлежащимъ какъ комедіи, такъ и трагедіи, но рѣчь преимущественно пойдетъ о сей послѣдней, теорія которой полнѣе разработана двумя названными выше великими критиками **).

---

*) *Hamb. Dram.* Stück. 19.

**) У насъ слово «драма» весьма нерѣдко употребляется въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, то есть въ значеніи трагедіи. Какъ быть! Мы какъ-то не охотно употребляемъ слово «трагедія», намъ все чудится въ немъ что-то страшное и необычайное.

О ДРАМѢ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Трагедія, какъ художественное произведеніе.

I.

Значеніе слова «подражаніе».—Въ какомъ смыслѣ искусство есть подражаніе.—«Подражаніе» какъ художественный терминъ.—Типъ, характеръ, личность.

Прежде всего уяснимъ значеніе термина, которымъ не разъ придется пользоваться и не точное употребленіе котораго повело бы къ самымъ печальнымъ недоразумѣніямъ. Какъ извѣстно, Аристотель источникомъ всякаго искусства считалъ „подражаніе“. Какое же истинное значеніе слова, передаваемаго по русски словомъ „подражаніе“?

„Слово μιμεῖσθαι, объясняетъ русскій переводчикъ Аристотелевой *Піитики*, — гораздо обширнѣе нашего *подражать* и вообще тѣхъ словъ, которыя соотвѣтствуютъ ему въ новыхъ языкахъ. Оно, точно, означаетъ *подражать*, но имѣетъ и другія значенія; поэтому, по мнѣнію не только Аристотеля, но и Платона, и вообще Грековъ, μίμεῖσθαι, какъ мы видимъ, есть источникъ поэзіи. Μἱμησιν Грекъ противополагалъ разказу, поуче-

нію, отвлеченному размышленію (рефлексіи). Μίμησις есть ὀбразное представленіе и потому — для Грека — истинная цѣль поэзіи; чѣмъ образнѣе, μιμητικώτερον, поэтическое произведеніе, тѣмъ оно казалось ему совершеннѣе. Но чтобы вполнѣ ὀбразно представить людей, чтобы вывести ихъ какъ бы живыми, потребно сильное воображеніе и свободное творчество; поэтому Греки называли человѣка, способнаго на это, ποίητής, творецъ“ *).

Разберемъ значенія нашего глагола „подражать“. Подражать значитъ дѣлать нѣчто по другому, подобно другому. Я подражаю дѣлая то, *что̀* дѣлаетъ другой человѣкъ; стараясь дѣлать дѣло, *какъ* его дѣлаетъ другой, я тоже подражаю. Дѣлая, я могу имѣть въ виду извѣстный частный образецъ (именно вотъ-этого человѣка, звѣря, или предметъ): я и тутъ подражаю. Наконецъ, самостоятельно я могу дѣлать нѣчто, имѣющее себѣ подобіе въ дѣйствительности, подобіе не частное и единичное, а общее, не по внѣшнимъ признакамъ, а по сущности. И къ послѣднему дѣйствію, думается, можно приложить слово подражать.

Подражаніе, говоритъ Аристотель, врожденно людямъ; чтобъ убѣдиться въ этомъ, сто̀итъ наблюдать дѣтей; дѣти подражаютъ большимъ, перенимаютъ ихъ движенія, походку, привычки; подражая, они многому научаются. Кромѣ того, человѣку свойственно любоваться подражаніемъ.

Возьмемъ нѣсколько примѣровъ подражанія какимъ нибудь предметамъ, или явленіямъ. Одинъ умѣетъ представить, какъ жужжитъ муха, другой звукъ при пиленіи

*) Ордынскій L. c. стр. 57.

дерева, третій манеру, голосъ того или инаго человѣка, многихъ людей. Вотъ первичныя, зачаточныя, дѣтскія ступени искусства; подражанія эти намъ тѣмъ болѣе нравятся, чѣмъ болѣе похожи на изображаемое; когда подражателемъ, какъ говорится, „вѣрно подмѣчено, вѣрно схвачено“ то или другое. Выше будетъ подражаніе вещи, свойственной многимъ предметамъ или людямъ, напримѣръ, кто схватитъ складъ рѣчи извѣстнаго рода, или класса людей. То же и относительно внутреннихъ качествъ человѣка; напримѣръ, одинъ замѣчаетъ характерную черту, свойственную тому или другому знакомому; другой общую многимъ людямъ, и т. д. У послѣдняго мы предполагаемъ болѣе наблюдательности, чѣмъ у перваго. Человѣкъ наблюдательный болѣе одаренъ, чѣмъ тотъ, кто „вѣрно схватываетъ“; послѣдній только подмѣчаетъ, первый и подмѣчаетъ, и наблюдаетъ. И въ передачѣ какъ наблюдаемаго, такъ и подмѣчаемаго множество степеней совершенства.

Постепенно подымаясь въ этомъ направленіи, мы дойдемъ до людей, которые способны не только подмѣчать, наблюдать, но и изучать наблюдаемое; еще ступень (или вѣрнѣе множество мелкихъ ступеней) и къ сказаннымъ дарованіямъ присоединяется новое: способность творить, создавать. И эта способность, какъ и низшія ея степени, является у различныхъ людей въ безконечно различныхъ степеняхъ напряженія и развитія. Людей, у которыхъ она велика и сильно развита, мы называемъ великими поэтами, великими художниками, великими сердцевѣдцами, глубокими проникателями во внутренній міръ человѣка; приписываемъ имъ свойства высшія, болѣе божественныя.

Въ какомъ же смыслѣ можно назвать поэтовъ и

вообще художниковъ подражателями и ихъ творенія подражаніями? Единственно въ томъ, что они *творятъ по образу и подобію, созданнаго Богомъ*, что *ихъ созданія какъ бы живые люди.*

Въ этомъ смыслѣ слово „подражаніе“ не заключаетъ въ себѣ ничего унизительнаго; оно, напротивъ, пріобрѣтаетъ новый, высокій смыслъ. Въ дальнѣйшемъ изложеніи я буду употреблять слово *подражаніе* именно въ послѣднемъ смыслѣ, то-есть придавая ему не обиходное значеніе, а значеніе художественнаго термина.

Остановимся нѣсколько на различныхъ степеняхъ художественнаго достиженія въ изображеніи человѣка. Человѣкъ можетъ быть изображенъ какимъ онъ является по преимуществу во *внѣшней* жизни, въ сношеніяхъ съ другими людьми, въ его житейской или бытовой (исторической или современной) обстановкѣ; какъ представитель извѣстнаго класса, сословія, партіи, какъ извѣстный членъ общества, или семьи (братъ, отецъ, мать, и т. д.). Въ такомъ изображеніи будутъ занимать главное мѣсто черты болѣе или менѣе характерныя для многихъ людей одного съ нимъ сословія, однихъ понятій, одной и той же житейской обстановки; художникъ будетъ стараться передавать признаки болѣе или менѣе знакомые намъ изъ личнаго наблюденія или изученія; онъ обратитъ вящее вниманіе на языкъ, на особенности выраженія, или говора, на привычки, склонности и стремленія, свойственныя вообще такого рода или класса людямъ. Напримѣръ: купецъ вообще склоненъ къ наживѣ, домохозяинъ, старшій въ семьѣ — къ тому, чтобы его слушались и повиновались ему всѣ чады и домочадцы; революціонеръ или стоикъ отличаются отъ другихъ извѣстнымъ образомъ мыслей; добрая жена

—любовью къ мужу, заботливостью о семьѣ, умѣньемъ вести хозяйство, бережливостью; злая жена качествами противоположными, и т. п. Въ такихъ изображеніяхъ нравится прежде всего бо̀льшая или меньшая цвѣтность или колоритность чертъ, ихъ принадлежность многимъ людямъ, но не всѣмъ, а именно людямъ по тому или иному однороднымъ съ изображаемымъ. Вы видите предъ собою не просто человѣка, узнаете и понимаете его не какъ своего ближняго, а преимущественно какъ купца, раскольника, чиновника, стариннаго подъячаго, средневѣковаго монаха, римскаго патриція, паписта или протестанта. Вы невольно спрашиваете себя: „можетъ ли питать такія-то чувства чиновникъ, или монахъ“, или „могутъ ли они выражать ихъ такимъ именно образомъ?“ Если по вашему представленію о такого рода людяхъ, они могутъ питать данныя чувства и выражать ихъ именно такимъ образомъ и языкомъ, какъ изображаетъ художникъ, то вы остаетесь довольны изображеніемъ. Словомъ, заботливость художника объ извѣстной колоритности изображенія, о томъ, чтобы на первомъ планѣ стояли внѣшне-характерныя качества изображаемаго, невольно вызываетъ въ читателѣ желаніе видѣть изображенія страстей, чувствъ или душевныхъ движеній не какъ таковыхъ, не какъ свойственныхъ людямъ вообще, но какъ свойственныхъ по преимуществу людямъ тѣхъ или иныхъ внѣшнихъ признаковъ. Такія изображенія зовутся типическими или *типами*.

Шиллеръ, говоря объ излишней заботливости французскихъ лже-классиковъ о *благоприличіи*, о томъ, чтобы король или принцесса не унижали чѣмъ-нибудь своего внѣшняго достоинства; чтобъ они чувствовали, думали,

даже страдали не какъ тò свойственно людямъ вообще, но именно какъ свойственно людямъ ихъ внѣшняго величія, подобно тому, какъ на старинныхъ картинахъ короли даже спящими изображались съ коронами на головѣ, выражаетъ слѣдующія мысли:

„Какъ отличаются отъ нихъ Греки и тѣ изъ новыхъ, которые творили въ ихъ духѣ! Грекъ никогда не боится природы, онъ оставляетъ чувственной сторонѣ человѣческой природы всѣ ея права и, несмотря на то, болѣе увѣренъ, что никогда не подпадетъ подъ ея иго. Его глубокій и правильный умъ заставляетъ его отличать случайное, которое дурной вкусъ содѣлываетъ главнымъ, отъ необходимаго; все же, чтò не есть человѣчность— случайно для человѣка. Греческій художникъ, изображая Лаокоона, Ніобею или Филоктета, не заботится о принцессѣ, царѣ или царскомъ сынѣ; онъ придерживается человѣка. Потому-то мудрый ваятель отбрасываетъ одежды и показываетъ намъ только нагія фигуры, хотя онъ хорошо знаетъ, что въ дѣйствительной жизни этого не бываетъ. Платье для него есть нѣчто случайное, чему ни коимъ образомъ не слѣдуетъ жертвовать необходимымъ; законы приличія или потребности не суть законы искусства. Ваятель долженъ и хочетъ показать намъ *человѣка*, а одежды его скрываютъ; стало быть, онъ правъ, сбрасывая ихъ“ *).

Мысли эти, высказанныя Шиллеромъ по вышеозначенному поводу, могутъ быть распространены на всѣ вообще произведенія словеснаго художества. Всѣ внѣшнехарактерные признаки людей суть признаки болѣе или менѣе случайные; типическое не есть человѣческое.

---

*) *Ueber das Pathetische.*

Поэтому-то мы и усматриваемъ во всѣхъ болѣе или менѣе замѣчательныхъ поэтахъ, въ людяхъ, одаренныхъ способностью не только наблюдать и изучать, но и творить, стремленіе къ изображенію *внутренняго* человѣка; все случайное, все внѣшне-характерное отступаетъ при этомъ на заднiй планъ. Предъ нами первѣе всего выступаетъ человѣкъ со своими достоинствами и недостатками; лучше ли онъ насъ, или хуже, или равенъ намъ, всегда мы узнаемъ въ немъ своего ближняго; мы чувствуемъ, что его достоинства суть и наши достоинства, его недостатки—наши недостатки *).

Чѣмъ ярче всего люди отличаются другъ отъ друга? что̀ всего рельефнѣе обозначаетъ нравственную ихъ физіономію? Характеръ, то-есть извѣстное направленіе воли. Вотъ почему съ древнѣйшихъ временъ цѣнилось изображеніе *характера*.

„Характеръ, говоритъ Жанъ-Поль Рихтеръ, есть преломленіе, цвѣтъ который принимаетъ лучъ воли въ человѣкѣ; всѣ прочія духовныя дарованія, разумъ, остроуміе и пр. могутъ только усилить или ослабить цвѣтъ, но не создать его. Характеръ опредѣляется не однимъ свойствомъ, не многими, а ихъ степенью и взаимнымъ другъ къ другу отношеніемъ; но всему этому основаніемъ должна служить тайная органическая точка души, около коей все зараждается.

„Въ каждомъ человѣкѣ присущи всѣ формы человѣчества, всѣ характеры онаго, а собственный характеръ есть непонятное избраніе особаго цвѣта при созданіи

*) Припомнимъ недовольство Гоголя на актера, игравшаго роль Хлестакова. Поэтъ былъ недоволенъ исполнителемъ именно потому, что тотъ упустилъ изъ виду человѣческое, свойственное вообще людямъ въ характерѣ Хлестакова, и выдвинулъ на первый планъ черты внѣшнія и случайныя.

человѣка, неизбѣжное при переходѣ безконечной его свободы въ конечное явленіе. Еслибы не такъ было, то мы не могли бы понять или отгадать никакого инаго характера, кромѣ нашего собственнаго, повтореннаго въ другихъ. Вотъ почему поэтъ умѣетъ въ искусствѣ создавать такіе характеры, которые въ жизни никогда ему не встрѣчались. Вотъ почему и читатель находитъ ихъ схожими, несмотря на то что не попадались ему оригиналы въ дѣйствительности. Сужденіе о сходствѣ предполагаетъ знаніе оригинала, и дѣйствительно это знаніе есть также въ читателѣ, какъ въ поэтѣ" *).

Характеръ не исчерпываетъ однако всего внутренняго міра человѣка; воля есть только сила направляющая, опредѣляющая и ознаменовывающая человѣка. Вѣрное изображеніе характера есть высокое, но не конечное художественное достиженіе. Мы проникаемъ съ поэтомъ во внутренній міръ человѣка, но не вполнѣ; мы узнаемъ только нѣкоторыя его качества. Случайное, правда, не затѣмняетъ уже существеннаго, но существенное обнаруживается только съ одной, хотя и яркой стороны. Мы видимъ человѣка какъ бы только въ извѣстныя минуты его внутренней жизни, когда особенно ясны его склонности, его стремленія. Многое еще въ его душѣ остается для насъ темнымъ и неразгаданнымъ. Возможно полное изображеніе внутренняго міра человѣка, жизни его души, его желаній, стремленій, вѣрованій, надеждъ, мыслей, чувствъ, страстей—вотъ главная задача поэзіи, задача свойственная ей болѣе, чѣмъ другимъ искуствамъ,

---

*) Ср. мнѣніе Гете о такъ называемой *антиципаціи*, то есть свойственной поэтамъ способности *предзнанія* (знанія не зависимаго отъ изученія и наблюденія) характеровъ, въ книгѣ *Разговоры Гете*, собранные Эккерманомъ, въ моемъ переводѣ. Спб., 1890, Ч. I, стр. 99, 100, 101—103 *въ пр.*

разумѣется поскольку все это можетъ быть выражено словомъ. Задача эта не ограничивается единственно вѣрнымъ изображеніемъ, напримѣръ, даннаго чувства или данной страсти общими ихъ признаками; эта страсть, или это чувство являются въ данномъ человѣкѣ, въ которомъ человѣческое, не теряя своихъ общихъ свойствъ, обнаруживается съ тѣми или иными особенностями, въ тѣхъ или иныхъ сочетаніяхъ. Предъ нами изображеніе человѣческой *личности*, во всемъ подобной намъ, вполнѣ намъ понятной, и въ то же время обособленной. Личность эта отчетливо встаетъ предъ нашимъ умственнымъ окомъ; она живетъ предъ нами, любитъ, ненавидитъ, страдаетъ или наслаждается счастіемъ, но на всѣхъ проявленіяхъ ея жизни какъ бы лежитъ ей только свойственный отпечатокъ; всѣ эти проявленія представляютъ въ то же время нѣчто цѣлое и недѣлимое. Такихъ изображеній нѣтъ возможности смѣшать съ другими, хотя бы изображенныя поэтомъ личности и обладали болѣе или менѣе одинаковыми страстями или стремленіями. Сравните, напримѣръ, Макбета и Ричарда III, или слабовольнаго Ричарда II съ слабовольнымъ же Гамлетомъ.

II.

Первичное опредѣленіе трагедіи.—Сходство и различіе эпоса и драмы.— Предметы, способы и средства подражанія.

Уяснивъ въ какомъ смыслѣ слѣдуетъ понимать выраженія что искусство есть подражаніе, перейдемъ прямо къ разсмотрѣнію трагедіи и спросимъ: чему же именно подражаетъ трагедія? Трагедія есть подражаніе дѣйствію и дѣйствующимъ. Это первичное опредѣленіе, даваемое Аристотелемъ, не заключаетъ въ себѣ ука-

занія на сущность трагедіи; болѣе, оно не заключаетъ въ себѣ даже опредѣленія драматическаго рода вообще.

Аристотель называетъ Гомера поэтомъ (творцомъ) по преимуществу, единственнымъ поэтомъ, не потому только, что онъ подражалъ хорошо, но и потому, что подражалъ *драматично*. „Драматично“ потому, что Гомеръ изображалъ жизнь, людскія дѣйствія. Сравнивая Софокла и Гомера, Аристотель находитъ между ними сходство въ томъ, *чему* они подражали, въ томъ, *что̀* оба они изображали, въ предметѣ подражанія, а именно: оба они создавали образы великихъ людей, героевъ; сходство того же Софокла съ Аристофаномъ въ способѣ подражанія, въ томъ, *какъ* они подражаютъ. Аристофана, въ свою очередь, можно сравнить съ такимъ эпическимъ поэтомъ, который изображалъ пошлыя дѣйствія пошлыхъ людей, а его комедіи съ комическою поэмой. Итакъ, трагедія и героическій эпосъ изображаютъ дѣйствія духовно-высокія и душевно-высокихъ людей *); комедія пошлыя и пошлыхъ людей дѣйствія. Чѣмъ же различается драматическій способъ подражанія отъ способа эпическаго или повѣствовательнаго? Повѣствователь или разкащикъ предполагаетъ слушателя (все равно дѣйствительнаго или воображаемаго); поэтъ драматическій—имѣетъ въ виду зрителя (все равно дѣйствительнаго или предполагаемаго). Повѣствуется о прошломъ; въ драмѣ же событіе изображается какъ настоящее, совершающееся во-очію, непосредственно предъ вашими глазами совершаемое дѣйствующими. Потому-то, замѣ-

---

*) Аристотель говоритъ (V, 5): кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпосъ знаетъ, ибо что̀ есть въ эпосѣ, есть и въ трагедіи; а что̀ есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпосѣ. *(Ордынскій L. с. 8)*. То же можно сказать и при сравненіи комическаго эпоса съ комедіей.

чаетъ греческій философъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ, послѣдняго рода произведенія и называются драмами, что въ нихъ подражается дѣйствующимъ. Итакъ, драма и эпосъ, произведенія драматическія и повѣствовательныя различаются между собою не по предмету подражанія, а по способу онаго; всѣ же искусства вообще различаются между собою по средствамъ подражанія, по тому, *чѣмъ* каждое подражаетъ, одно звуками, другое рѣчью, третье красками и т. д.

III.

Ближайшее опредѣленіе трагедіи.— Аристотелевы опредѣленія страха и состраданія. — Связь двухъ названныхъ страстей. — Выводъ драматической формы трагедіи изъ сущности этого рода произведеній. — Конечная цѣль трагедіи.— Аристотелева формула опредѣленія трагедіи.

Какъ сказано, трагедія, подобно героическому эпосу, имѣетъ предметомъ изображеніе высокихъ дѣйствій душевно-высокихъ людей. Различіе ихъ по формѣ мы указали выше, но форма, не будучи тѣсно связана съ сущностью предмета, не имѣетъ существеннаго значенія; она въ такомъ случаѣ не будетъ его органическою, рожденною и развившеюся вмѣстѣ съ нимъ формой, а простымъ вмѣстилищемъ предмета.

Различіе трагедіи и эпоса заключается еще въ томъ, что первая подражаетъ не всѣмъ высокимъ дѣйствіямъ, но дѣйствіямъ страшнымъ и достойнымъ состраданія; такимъ дѣйствіямъ, которыя способны возбудить въ зрителѣ (дѣйствительномъ или предполагаемомъ) страхъ и состраданіе

Но прежде, чѣмъ идти дальше и показать связь между изображаемымъ трагедіей дѣйствіемъ и тою формой, которою мы называемъ драматическою, необходимо при-

вести Аристотелевы опредѣленія страха и состраданія; необходимо точно уяснить себѣ, что̀ именно онъ разумѣлъ подъ этими двумя словами. Эти опредѣленія, какъ извѣстно, находятся въ 5 и 8 главахъ II книги *Реторики* Аристотеля; на ихъ важность для полнаго пониманія Аристотелева объясненія трагедіи указалъ впервые Лессингъ. Цитую по переводу Ордынскаго *).

„Страхъ будетъ нѣкая боль (скорбь) или потрясеніе отъ представленія грозящаго *зла*, *разрушительнаго или болѣзненнаго*. Вѣдь не всякое зло страшно; не страшно, напримѣръ, оказаться неправеднымъ или непонятливымъ (οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς); страшно то, что̀ производитъ великія скорби или разрушенія; и притомъ, когда страшный предметъ показывается не вдали, а *близко*, такъ что грозитъ намъ: слишкомъ далекаго не страшатся. Вѣдь всѣ знаютъ, что умрутъ; но смерть не близка, потому о ней не думаютъ. А когда страхъ таковъ, то необходимо: страшны предметы, которые обнаруживаютъ великую разрушительную силу или могутъ причинить вредъ, клонящійся къ великой скорби. Потому и признаки такихъ предметовъ страшны, указывая на близость страшнаго; приближеніе же страшнаго есть опасность.

„Все страшное тѣмъ страшнѣе бываетъ, чѣмъ труднѣе поправить сдѣланную нами ошибку и если поправленіе ошибки или совершенно невозможно, или зависитъ не отъ насъ, но отъ противниковъ нашихъ; особенно страшно то̀, чему пособить нельзя или не легко. Словомъ сказать, *страшно то, что̀ случись съ другими или угрожай другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе.*

„Если страхъ связанъ съ ожиданіемъ какого-нибудь

---

*) L. c. стр. 64 и слѣд. Весь курсивъ принадлежитъ ему же.

разрушительнаго страданія, то очевидно, что никакъ не подвергается ему тотъ, кто думаетъ, что онъ ничего не потерпитъ; кто не представляетъ себѣ ни предметовъ страшныхъ, ни людей, ни времени страшнаго. А таковы наслаждающіеся, дѣйствительно или воображаемо, *великимъ счастіемъ* (потому они нахальны, безпечны и дерзки; а дѣлаетъ людей такими—богатство, сила, связи, могущество), или воображающіе, что они *всего натерпѣлись*, и охладѣвшіе ко всему будущему, какъ, напримѣръ, подвергшіеся казни. Страхъ дѣлаетъ человѣка предпріимчивымъ; а никто не бываетъ предпріимчивъ, впавъ въ безнадежное положеніе. *Потому нужно дѣлать такими людей, когда покажется, что полезнѣе, чтобъ они боялись*, нужно доказывать имъ, что они повинны страданіямъ, что и другіе люди, могущественнѣе ихъ, страдали; нужно показывать что подобные имъ страдаютъ, или страдали, и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли".

Теперь выпишемъ опредѣленіе *сострадания*.

„Сострраданіе будетъ нѣкая боль (скорбь) при видѣ *зла разрушительнаго или болѣзненнаго*, которое постигаетъ невиннаго и можетъ приключиться и съ *нами самими* или съ кѣмъ-нибудь изъ нашихъ, и притомъ, когда показывается *близко*. Очевидно, что страдать способенъ такой человѣкъ, который полагаетъ, что или самъ онъ или кто-нибудь изъ близкихъ ему можетъ подвергнуться какой-либо бѣдѣ, и притомъ такой бѣдѣ, какая сказана въ опредѣленіи *(т. е. разрушительной* или *болѣзненной)* или похожей, или подобной *). Потому не сострадаютъ *ни совершенно погибшіе:* полагаютъ, что нечего больше

*) Вотъ ближайшее указаніе людей, способныхъ къ состраданію. „Таковы: потерпѣвшіе уже несчастіе и избавившіеся отъ него, пожилые

терпѣть; они уже всего натерпѣлись! *ни воображающіе себя на верху счастія*; такіе не сострадають, напротивъ — обижаютъ; ибо если, полагаютъ они, всѣ блага въ ихъ распоряженіи, то очевидно, — и невозможность потерпѣть какую-либо бѣду; вѣдь и это одно изъ благъ.

„Сострадаемъ знакомымъ, если они не находятся въ очень близкомъ свойствѣ съ нами: къ такимъ людямъ мы чувствуемъ то же, что̀ къ намъ самимъ. Потому-то и Амасій не заплакалъ, говорятъ, когда вели сына его на казнь; но заплакалъ, когда увидѣлъ, что другъ его проситъ милостыню: это возбуждаетъ состраданіе, а то̀ ужасъ. *Ужасное отличается отъ возбуждающаго состраданіе, уничтожаетъ его*, и часто производитъ совершенно противоположное дѣйствіе. Потомъ мы сострадаемъ, когда страшное близко къ намъ. Сострадаемъ похожимъ на насъ по лѣтамъ, по характеру, по отношеніямъ, по общественному положенію, по роду.

„А такъ какъ возбуждаютъ состраданіе бѣдствія, близко совершающіяся; *случившемуся же за десять тысячъ лѣтъ или имѣющему случиться черезъ десять тысячъ лѣтъ, мы или вовсе не сострадаемъ, или не такъ, какъ близкому событію, либо потому, что не боимся, либо потому, что не помнимъ ихъ, то естественно, что тѣ, которые передаютъ ихъ съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ,—вообще посредствомъ сценическаго искусства**),—*особенно возбуждаютъ состраданіе* (ἐλλεεινοτέρους); *ибо они приближаютъ*

люди (и по благоразумію и по опытности), слабые, робкіе, *воспитанные* (они разсудительны); у кого есть родители, дѣти, жены; не отважные, не наглецы (отважные и наглецы не думаютъ о будущемъ); не слишкомъ запуганные (имъ мѣшаетъ сострадать собственное горе); вѣрующіе, что есть на свѣтѣ честные люди (кто не вѣритъ этому, тотъ считаетъ всѣхъ достойными несчастій)». *Ордынскій*. L. c. стр. 67 и 68.

*) Точнѣе: «лицедѣйства».

къ намъ бѣду, показываютъ ее вблизи, предъ нашими глазами, какъ имѣющую случиться, или случившуюся. И недавно случившееся или имѣющее скоро случиться болѣе возбуждаетъ состраданія по той же причинѣ; и знаки, и дѣла также, напримѣръ, одежда потерпѣвшаго несчастіе и т. п.; рѣчи подвергшихся несчастію, напримѣръ, умирающихъ. Особенно же въ подобномъ положеніи возбуждаетъ состраданіе добродѣтельный. Все это вслѣдствіе того: что̀ близко совершается, болѣе возбуждаетъ состраданія; именно, когда страданіе незаслужено и на глазахъ нашихъ совершается" *).

Нельзя, во первыхъ, не замѣтить множества общихъ чертъ въ опредѣленіи страха и состраданія, а во вторыхъ, той связи между этими двумя страстями, которую выясняетъ Аристотель **).

---

*) Считаю не лишнимъ добавить къ этому ближайшее указаніе Аристотеля на то, какіе именно предметы бываютъ страшны и какіе способны возбудить состраданіе; слѣдую изложенію Ордынскаго: 1) Способны возбуждать страхъ: «Вражда и гнѣвъ могущихъ что-нибудь сдѣлать: они, очевидно, захотятъ достигнуть своей цѣли;—неправда, имѣющая силу: неправедный, обидчикъ, обижаетъ по злонамѣренности;— обиженная добродѣтель, имѣющая силу: очевидно что добродѣтельный человѣкъ, будучи обиженъ, рѣшиться отомстить когда захочетъ, а теперь онъ и силу имѣетъ;—страхъ могущихъ что-нибудь сдѣлать: естественно, что и они всегда бываютъ наготовѣ, а такъ какъ большинство людей падки на корысть и трусливы въ опасностяхъ, то обыкновенно страшно зависить отъ другаго; зная за нами преступленія, многіе страшны тѣмъ что могутъ донести или измѣнить. Потомъ страшны могущіе обидѣть, люди большею частію обижаютъ когда могутъ; — обиженные или полагающіе, что ихъ обидѣли: они всегда ищутъ случая отомстить;—и обидчики, если имѣютъ силу, страшны потому, что боятся мести. Потомъ страшны соперники. Изъ обиженныхъ, враговъ и соперниковъ страшны не столько вспыльчивые и откровенные, сколько смирные, двуличные и лукавые. (Стр. 65). 2) Вотъ нѣкоторые изъ предметовъ разрушительныхъ или болѣзненныхъ, могущихъ внушить состраданіе: «смерть, увѣчье, старость, болѣзнь, голодъ, неимѣніе друзей, разлука съ друзьями, позоръ, благодѣяніе не въ пору». (Стр. 68).

**) Для нагляднаго уясненія этого я совѣтую перечесть мѣста, на-

Обѣ страсти суть „нѣкая боль (скорбь) отъ представленія или при видѣ *зла разрушительнаго или болѣзненнаго*". Не всякое зло страшно, не всякой бѣдѣ другаго мы сострадаемъ; для того и другаго необходимо, чтобы зло было разрушительно или болѣзненно. Оказаться непонятливымъ, конечно, зло, но не страшное; потому-то надъ непонятливымъ, или глупымъ мы смѣемся, а не сострадаемъ его непонятливости.

Чтò же собственно намъ страшно и чему мы сострадаемъ? „Страшно то, чтó случись съ *другимъ* или угрожай другому возбуждаетъ въ насъ состраданіе". „Сострадаемъ же мы при видѣ зла болѣзненнаго или разрушительнаго, когда оно постигаетъ человѣка незаслуженно и можетъ приключиться и съ *нами самими* или съ *кѣмъ-нибудь изъ нашихъ*". Вотъ связь этихъ двухъ страстей. Какъ прекрасно замѣтилъ Лессингъ, страхъ, по Аристотелю, есть необходимый ингредіентъ состраданія, но *не наоборотъ* *).

Изъ указанной связи вытекаетъ, что одни и тѣ же люди способны подвергаться и страху, и состраданію. Пользующихся великимъ счастіемъ, или воображающихъ себя на вершинѣ счастія, а равно тѣхъ, кто отъ несчастій охладѣлъ къ жизни, или воображаетъ, что всего натерпѣлся,—Аристотель считаетъ равно неспособными ни страшиться, ни сострадать. Первые нахальны, безпечны, дерзки, легко зазнаются, не сострадаютъ, а скорѣе обижаютъ. Другіе не страшатся потому, что не знаютъ надежды; угрожающая опасность дѣлаетъ человѣка предпріимчивымъ, онъ хочетъ избѣжать ее, а у кого

печатанныя курсивомъ. Курсивъ, какъ сказано, принадлежитъ Ордынскому. Ср. также ниже Отд. IV настоящаго разсужденія.

*) *Hamb. Dram.* St. 87.

нѣтъ надежды, кому кажется, что терять нечего, что больше того, что̀ онъ выстрадалъ, претерпѣть невозможно, — тому, конечно, нечего и предпринимать что-либо ради избѣжанія опасности; такіе люди равнодушнѣе и къ чужой бѣдѣ: „велика ли де его бѣда, вотъ мое горе иное дѣло“, или: „того ли мы еще натерпѣлись!“ Весьма глубоко, что къ этой категоріи людей отнесены не только дѣйствительно вполнѣ счастливые, или вполнѣ несчастные, но и *воображающіе* себя таковыми.

Остальные люди способны страшиться и сострадать, но далеко не въ равной степени. Кто потерпѣлъ уже несчастіе и избавился отъ него, тотъ знаетъ, что̀ такое страхъ, тотъ и сострадать способнѣе; къ таковымъ же принадлежатъ люди, умудренные жизненною опытностью; люди слабые и робкіе также способнѣе сострадать, потому что способнѣе страшиться; люди семейные: имъ вѣдь приходится страшиться не за однихъ себя, а потому они воспріимчивѣе къ чужой бѣдѣ; люди воспитанные, образованные, люди высокаго умственнаго развитія, потому что сумѣютъ оцѣнить, понять чужое горе. Достойно особеннаго вниманія замѣчаніе, что способны сострадать люди *вѣрующіе, что есть на свѣтѣ честные люди*, люди, вѣрующіе въ человѣка, въ человѣческое достоинство, люди нравственно развитые; а кто считаетъ всѣхъ низкими, тотъ и всякое несчастіе съ другимъ считаетъ должною карой; при чужой бѣдѣ онъ только приговариваетъ: „по дѣломъ ему! не того еще достоенъ!“ Способенъ ли такой человѣкъ страшиться въ томъ смыслѣ, какъ указано выше? Нѣтъ, онъ будетъ просто позорно-труслйвъ.

Необходимымъ условіемъ для возбужденія въ насъ

какъ страха, такъ и состраданія Аристотель полагаетъ *близость*, такъ сказать наличность, какъ страшнаго предмета, такъ и бѣдствія.

На этомъ послѣднемъ условіи, между прочимъ, основывается впечатлѣніе, производимое трагедіей. Сценическое искусство особенно способно возбуждать въ насъ состраданіе потому, что приближаетъ къ намъ бѣду, *показываетъ ее вблизи, предъ нашими глазами*. Равно: „нужно доказывать людямъ, что они повинны страданіямъ, что и другіе люди, могущественнѣе ихъ, страдали; нужно показывать, что подобные имъ страдаютъ, или страдали, и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли". Какое же искусство способно самымъ нагляднымъ образомъ изображать это, показывать вблизи, предъ нашими глазами? Опять таки сценическое. Но надо помнить, что сценическое искусство есть только исполнительное относительно искусства драматическаго; актеры то же по отношенію къ драматургу что̀ музыканты-исполнители къ композитору.

Теперь мы можемъ возвратиться къ прерванному объясненію трагедіи.

Необходимая, по Аристотелю, для возбужденія страха и состраданія близость (наличность) злосчастія другаго, обусловливаетъ и форму тѣхъ произведеній, которыя изображаютъ дѣйствія страшныя и достойныя состраданія, дабы этимъ изображеніемъ возбудить въ зрителѣ двѣ вышеназванныя страсти. Только въ такъ называемой драматической формѣ дѣйствіе совершается какъ бы во-очію, только въ ней оно изображается съ возможною наглядностью; только при этой формѣ мыслимо наисильнѣйшее возбужденіе въ насъ страха и состраданія.

Послѣ сказаннаго о необходимости наличности бѣд-

ствія для возбужденія въ насъ страха и состраданія и коренной связи между этимъ и драматическою формой, станетъ понятно, почему Аристотель, давая опредѣленіе трагедіи, противопоставилъ разказу, эпической формѣ, не форму трагедіи, а то, чтò обусловливаетъ ее, то-есть состраданіе и страхъ. Выписываю это опредѣленіе, надѣясь, что оно послѣ предыдущихъ разъясненій не покажется страннымъ читателю. „Трагедія есть такое подражаніе дѣйствію, которое не разсказомъ, но страхомъ и состраданіемъ совершаетъ очищеніе этихъ и имъ подобныхъ страстей“.

Разъясненіемъ этой формулы и показаніемъ связи между возможностью возбужденія страха и состраданія и драматическою формой мы обязаны Лессингу *).

Конечная цѣль трагедіи однако не можетъ заключаться въ простомъ возбужденіи двухъ названныхъ страстей; обѣ эти страсти, какъ мы видѣли, суть нѣкоторая боль, нѣкоторая скорбь. Всякое же художественное произведеніе доставляетъ намъ, по Аристотелю, удовольствіе или наслажденіе безболѣзненное. Эта безболѣзненность наслажденія достигается тѣмъ, что трагедія очищаетъ въ насъ возбужденныя ею страсти и этимъ очищеніемъ возстановляетъ миръ въ душѣ.

Дальнѣйшее разсмотрѣніе какъ трагическаго состраданія, такъ и конечной цѣли трагедіи были бы покуда неумѣстны и читатели найдутъ ихъ ниже. (Отдѣлъ IV).

*) *Hamb. Dram.* Stück. 77. Ср. также отдѣлъ IV настоящаго разсужденія.

IV.

Трагедія, какъ подражаніе дѣйствію. — Существенныя части ея, какъ таковой.

Изъ двойственнаго опредѣленія трагедіи, какъ подражанія: 1) дѣйствію, 2) дѣйствію страшному и достойному состраданія, вытекаютъ какъ ея существенныя части или стихіи, такъ и ея особенности, ея характеръ, какъ произведенія поэтическаго, а равно и ея существенныя правила или законы.

Обратимся къ разсмотрѣнію перваго члена опредѣленія. Понятно, почти все (за исключеніями столь ясными, что нѣтъ нужды на нихъ отдѣльно указывать) чтò будетъ сказано въ этомъ отношеніи о трагедіи, приложимо и къ комедіи, а во многомъ также къ эпосу и вообще къ словесному художеству.

Трагедія есть подражаніе дѣйствію; дѣйствіе производится дѣйствующими лицами. Дѣйствующій или лицо долженъ быть *какимъ-нибудь* по характеру и образу мыслей, по своимъ нравственнымъ и умственнымъ качествамъ. Отсюда вытекаютъ три существенныя части, три элемента, или стихіи трагедіи: 1) дѣйствіе, 2) характеръ, 3) умъ или пониманіе. Эти три элемента суть предметы подражанія, то-есть то, чтò изображается въ трагедіи.

Какъ мы видѣли, искусства еще различаются по способамъ подражанія (*какъ* которое подражаетъ) и по средствамъ онаго (*чѣмъ* которое подражаетъ). Отсюда вытекаютъ еще три элемента трагедіи: два изъ нихъ суть средства, одно способъ подражанія.

Средствъ подражанія въ трагедіи, по Аристотелю, два: слово или рѣчь, и мелопея или пѣсенная часть.

Какой же способъ подражанія, *какъ* подражаетъ трагедія?

Мы уже видѣли, что способъ подражанія трагедіи не разрывенъ съ самою ея сущностью. Исчисляя части трагедій, Аристотель выставляетъ способомъ ея подражанія *наглядность* (ὄψις, ὄψεις), разумѣя подъ симъ именемъ: 1) все, что̀ содѣлываетъ изображенныя въ трагедіи дѣйствія и лица наглядными, какъ бы живыми, то-есть принадлежащіе сюда художественные пріемы, и 2) преимущественно же сценическое представленіе и все къ нему относящееся.

Итакъ, нашему разсмотрѣнію подлежатъ слѣдующія шесть частей, далеко не равныхъ по значенію:

1) Миѳъ или дѣйствіе.

2) Характеръ или нравъ, нравственная сторона человѣка.

3) Образъ мыслей, пониманіе, умственная сторона человѣка.

4) Драматическая форма и сценическое представленіе.

5) Рѣчь или слово. Аристотель объясняетъ, что подъ этимъ онъ разумѣетъ „составленіе метровъ“. Стало-быть, то, что̀ мы называемъ *стихомъ* (именно въ томъ смыслѣ когда говорится напримѣръ: „какой у него стихъ!“); въ прозѣ этому будетъ соотвѣтствовать *стиль* или *слогъ*.

6) Пѣсенная часть.

Итакъ, въ трагедіи шесть частей, вытекающихъ изъ ея сущности. Всѣ *драматическіе* поэты ими пользуются. Кромѣ этихъ частей никакихъ быть не можетъ.

Разберемъ ихъ послѣдовательно.

V.

Значеніе слова *миѳъ*.—Почему эта часть самая важная.—Относительная важность дѣйствія и характера въ трагедіи.—Примѣры.

Самая важная часть трагедіи есть *миѳъ*.

Какъ извѣстно, весьма часто трудно найти вполнѣ соотвѣтствующія слова на двухъ языкахъ; выраженіе техническое, терминъ еще труднѣе передать вполнѣ точно, съ сохраненіемъ не только значенія, но и оттѣнка. Понятіе, соединяемое Аристотелемъ со словомъ *миѳъ*, какъ увидимъ, совершенно ясно и отчетливо, но передавать его постоянно какимъ-нибудь употребительнымъ терминомъ весьма затруднительно. Лессингъ переводитъ его словомъ Fabel, фабула, сюжетъ; иногда же замѣняетъ словомъ Handlung (дѣйствіе, въ смыслѣ общаго, совокупнаго дѣйствія трагедіи); г. Бартелеми Сентъ-Илеръ *) переводитъ чаще „la fable“ (le tissu des faits), иногда le tissu de l'action, иногда l'intrigue. Ордынскій предлагаетъ слово „вымыселъ“. „Вымысломъ, μῦθος, говоритъ онъ **) называетъ Аристотель то, что̀ мы называемъ 1) содержаніемъ, 2) сюжетомъ. Послѣднее слово едва ли замѣнимо русскимъ словомъ; не менѣе насъ затруднялся въ этомъ отношеніи и Аристотель. Онъ, по всей вѣроятности, первый усвоилъ слову μῦθος то значеніе, которое я рѣшился придать нашему слову „вымыселъ“; оно, мнѣ кажется, точнѣе и опредѣленнѣе *басни*, *фабулы*“.

Объяснимся. Сюжетомъ, фабулой, или если угодно

---

*) Poétique d'Aristote, traduite en francais et accompagnée de notes perpétuelles, par J. Barthélemy Saint-Hilaire, membre de l'Institut. Paris 1858.

**) Loc. cit. стр. 77.

сказкой или басней, мы называемъ обычно то, что̀ послужило основой драмы. Такъ мы говоримъ: сюжетъ, напримѣръ, *Гамлета* взятъ Шекспиромъ изъ романа Белльфоре (Belleforest), или сюжетъ *Отелло* взятъ изъ новеллы Чинтіо (Cinthio), или сюжетъ *Ревизора* предложилъ Гоголю Пушкинъ. Въ этомъ смыслѣ сюжетъ есть нѣчто внѣшнее относительно самой драмы, сюжетъ есть разсказъ о происшествіи; одинъ и тотъ же сюжетъ можетъ порой быть разработанъ и въ повѣствовательной формѣ, и въ драматической; на одинъ и тотъ же сюжетъ можетъ быть написано множество драмъ, весьма различныхъ. Въ этомъ ли смыслѣ употребляетъ Аристотель слово *миѳъ?* Да, порой и въ этомъ. Но опредѣляя миѳъ какъ соединеніе или совокупленіе обстоятельствъ (частныхъ дѣйствій) трагедіи, разумѣетъ-ли онъ то, что̀ сейчасъ сказано о значеніи слова „сюжетъ“? Нѣтъ. Кромѣ сказаннаго значенія, онъ разумѣетъ тутъ подъ „миѳомъ“ во первыхъ, то, что̀ мы называемъ содержаніемъ или *дѣйствіемъ* трагедіи. Трагедія вѣдь есть подражаніе одному общему дѣйствію. Это общее дѣйствіе распадается на отдѣльныя, частныя дѣйствія, которыя будутъ обстоятельствами общаго. Во вторыхъ, самое *совокупленіе* частныхъ *дѣйствій* въ одно общее; другими словами *распорядокъ* (общаго) *дѣйствія*. Здѣсь подъ словомъ „миѳъ“ разумѣется сюжетъ уже въ томъ видѣ, какъ онъ является въ драмѣ; толкуется о наилучшемъ соединеніи обстоятельствъ въ общее дѣйствіе, о ихъ соподчиненности; о художественной работѣ, о распланированіи дѣйствія, о внутреннемъ распорядкѣ (экономіи) драмы. Словомъ, „миѳъ“ получаетъ значеніе того, что̀ мы называемъ *планомъ* *).

---

*) Въ такомъ смыслѣ слово «планъ» употребляетъ Пушкинъ. Оно

Коротко сказать, у насъ нѣтъ слова которымъ можно бы выразить всѣ указанные оттѣнки значенія слова „миѳъ". Аристотель называетъ напримѣръ миѳъ душой трагедіи. Если сказать: сюжетъ (фабула, вымыселъ) есть душа трагедіи, то выйдетъ совсѣмъ не то что̀ хотѣлъ сказать философъ; тутъ пригоднѣе слово планъ, или выраженія „распорядокъ дѣйствія", „совокупленіе дѣйствій". Когда же онъ говоритъ, что поэты должны отдавать предпочтеніе такому или иному миѳу, то употребить для перевода слово „планъ" будетъ очевидно нелѣпостью; тутъ пригоднѣе слово сюжетъ (фабула, вымыселъ). Я предпочитаю употреблять слово „миѳъ", или замѣнять его, гдѣ того требуетъ ясность изложенія, соотвѣтствующимъ въ каждомъ данномъ случаѣ выраженіемъ.

Миѳъ,—говоритъ Аристотель,—есть важнѣйшая часть трагедіи. Причина тому та что сама трагедія прежде всего есть подражаніе дѣйствію. Она изображаетъ не просто людей каковы они есть сами по себѣ; беретъ ихъ не въ бездѣятельномъ состояніи, а во время ихъ дѣйствій; не ихъ самихъ, а ихъ жизнь, переходы отъ счастія къ несчастію, отъ несчастія къ счастію. По нравственнымъ качествамъ человѣкъ бываетъ *какимъ-нибудь* (добрымъ, злымъ), а по жизни счастливымъ или несчастливымъ. Трагедія не рисуетъ характеры непосредственно, она „захватываетъ ихъ черезъ посредство дѣйствія". Характеръ лица въ трагедіи долженъ выражаться въ дѣйствіи, долженъ быть изображенъ динамически.

Изображеніе дѣйствія есть цѣль трагедіи; то къ чему

можетъ прилагаться не къ одной драмѣ, но вообще ко всѣмъ художественнымъ произведеніямъ.

она должна стремиться. Возможна ли трагедія безъ дѣйствія? Нѣтъ. А возможна ли она безъ характеровъ? Да, безъ нихъ она еще возможна.

Аристотель указываетъ на то, что и живопись не всегда бываетъ характерна.

Тотъ поэтъ, который въ своей трагедіи прекрасно обрисуетъ характеры, выразитъ достодолжнымъ образомъ превосходныя мысли, конечно, достоинъ уваженія, но скорѣе достигнетъ истинной цѣли трагедіи тотъ поэтъ, у котораго характеры будутъ не столь рѣзко и ярко обозначены, да за то хорошо распоряжено дѣйствіе.

Аристотель указываетъ еще на то, что первые трагическіе поэты, начинатели искусства, скорѣе достигали совершенства въ обрисовкѣ характера и въ выраженіи, чѣмъ въ совокупленіи дѣйствій. Вѣрность этого замѣчанія можно подтвердить исторіей того періода англійской драматургіи, который завершенъ Шекспиромъ.

Конечно, невозможно представить себѣ такой трагедіи гдѣ бы были изображены *одни* характеры, или *одно* дѣйствіе; дѣло идетъ о томъ, что̀ въ трагедіи порой первенствуетъ и что̀ должно первенсгвовать въ ней по самой ея сущности.

Еще наглядное сравненіе Аристотеля относительной важности распорядка дѣйствія и характеровъ въ трагедіи. Характеръ въ трагедіи то же что̀ краски въ живописи; распорядокъ дѣйствія то же что̀ рисунокъ. Простой очеркъ, сдѣланный мѣломъ, нравится болѣе чѣмъ безпорядочно наложенныя на полотно краски, какъ бы онѣ ни были сами по себѣ прекрасны. Но одинъ очеркъ, конечно, не составляетъ еще полной картины, хотя онъ и ближе къ ней чѣмъ безпорядочно наложенныя краски. Въ хорошей картинѣ нуженъ и рисунокъ и колоритъ;

такъ и въ хорошей трагедіи нужны и дѣйствіе и характеры, но характеры подъ непремѣннымъ условіемъ быть изображенными въ дѣйствіи (динамически).

„Миѳъ,—говоритъ Аристотель,—есть начало и такъсказать душа трагедіи; второе за нимъ мѣсто занимаютъ характеры“.

Это вѣрно и въ томъ отношеніи что миѳъ, какъ совокупленіе дѣйствій, какъ планъ, обнимаетъ всю трагедію; онъ него зависитъ ея достоинство какъ цѣлаго, какъ художественнаго произведенія. Отъ удачно же очерченнаго характера, или даже нѣсколькихъ, будетъ зависѣть только достоинство отдѣльныхъ сценъ. Наконецъ удачно очерченные характеры могутъ встрѣчаться въ произведеніяхъ драматическихъ только по внѣшней формѣ.

Два великіе германскіе поэта въ своихъ драмахъ какъ бы служатъ другъ другу дополненіемъ и отличаются тѣмъ (я говорю противоположеніями, а потому не абсолютно, но только относительно), что у Гёте характеры очерчены ярче и рельефнѣе, (хотя часто нарисованы статически, а не динамически), а у Шиллера хотя характеры не всегда отчетливо обозначены, но онъ выше какъ изобразитель движеній души человѣческой; равнымъ образомъ, превосходитъ онъ Гёте въ совокупленіи дѣйствій. Въ послѣднемъ отношеніи особаго изученія заслуживаетъ *Марія Стюартъ*.

Шекспиръ представляетъ примѣръ поэта въ высшей степени драматическаго какъ въ трагедіи, такъ и въ комедіи. У него всегда лица и ихъ характеры выражены въ дѣйствіи, растутъ и развиваются вмѣстѣ съ нимъ, органически съ нимъ слиты, такъ что одного невозможно отдѣлить отъ другаго; кажется, что вотъ именно

съ этими людьми и могло это случиться, и наоборотъ: это вотъ событіе возможно только съ этими вотъ людьми. Пушкинъ, немногія замѣчанія котораго о драмѣ (какъ бы въ оправданіе мнѣнія Лессинга, что всякій талантъ прирожденный критикъ, а стало геній великій критикъ) указываютъ на глубочайшее ея пониманіе и изученіе,*) сказалъ поистинѣ золотое слово о Шекспировскихъ характерахъ. По его выраженію, Шекспиръ рисуетъ своихъ лицъ съ *беззаботностію жизни*, то-есть не заботится сразу рѣзко обозначить характеръ, зная что каждое лицо въ томъ или иномъ случаѣ скажетъ именно то и поступитъ именно такъ, какъ ему приличествуетъ. То же опредѣленіе можно приложить и къ *дѣйствію* Шекспировскихъ драмъ: и дѣйствіе у него идетъ съ *беззаботностію жизни*. Лица его какъ бы живутъ предъ нами и дѣйствіе идетъ какъ жизнь. Говоря по-Аристотельски, онъ столь же единственный творецъ, столь же превосходный подражатель какъ и Гомеръ**).

VI.

Цѣлость, единство и величина дѣйствія. — Когда дѣйствіе будетъ едино.—Правила объ эпизодахъ какъ слѣдствіе понятія объ единствѣ.— Идеалъ единаго цѣлаго дѣйствія.

Миѳъ есть совокупленіе частныхъ дѣйствій въ одно общее. Дѣйствіе само по себѣ можетъ быть закончен-

---

*) Я говорю въ особенности о мнѣніяхъ, высказанныхъ послѣ изученія Шекспира. О благотворномъ вліяніи послѣдняго на нашего великаго поэта и не въ одномъ художественномъ отношеніи, см. превосходную книгу П. В. Анненкова: *А. С. Пушкинъ въ Александровскую эпоху*.

**) Впрочемъ, и у Шекспира не во всѣхъ произведеніяхъ въ равной степени соблюдено должное соотношеніе между дѣйствіемъ и характерами. Напр., въ *Король Джонъ* или *Генрихъ IV* характеры выступаютъ на первый планъ.

нымъ и незаконченнымъ; цѣлымъ, органическимъ, какъ бы выросшимъ изъ одного зерна, или скрѣпленнымъ и склееннымъ механически, внѣшнимъ образомъ; долгимъ или короткимъ. Назаконченность, механическая скрѣпленность, несоразмѣрная великость или малость суть понятія, исключающія возможность красоты произведенія, красоты всякаго предмета.

Прекрасное, говоритъ Аристотель, состоитъ въ величинѣ и распорядкѣ частей. На этихъ же признакахъ должна основываться и красота трагедіи. Дѣйствіе ея должно быть цѣлое, законченное, единое и имѣть опредѣленную величину. И сама она да будетъ *какъ живое существо, единое и цѣлое* *). Другими словами, да будутъ ея части не механически соединены, но частями живаго организма.

„Цѣлое, говоритъ Аристотель, есть то, чтò имѣетъ начало, середину и конецъ. Начало есть то, чтò само необходимо бываетъ не послѣ другаго; послѣ же него другое непремѣнно бываетъ или происходитъ. Конецъ есть противоположность началу; это то, чтò само бываетъ послѣ другаго, или по необходимости, или потому, что такъ уже водится; а за нимъ ничего не бываетъ другаго. Середина же есть то чтò и само послѣ другаго бываетъ и за нимъ бываетъ другое“ **).

Отсюда первое правило составленія миѳовъ. Хорошо составленный миѳъ не долженъ начинаться откуда придется; ни кончаться, гдѣ придется ***). Онъ долженъ

---

*) *Піитика*, глава XVIII; то же относится и ко всѣмъ произведеніямъ творчества.

**) По переводу Ордынскаго (VII, 1, 2, 3) стр. 11.

***) Не могу воздержаться, чтобы не привести комическаго пониманія достоинства піесы въ отношеніи ея законченности. Въ одной комедіи Гольдони (I malcontenti, atto 3, scena 6) нѣкоторый охотникъ

развиваться такъ, чтобъ одно частное дѣйствіе вытекало по необходимости или вѣроятію изъ другаго, чтобы конецъ (развязка) необходимо вытекалъ изъ начала (завязки) и чтобы все совокупное дѣйствіе трагедіи составляло одно неразрывное цѣлое.

Аристотель превосходно ставитъ, разбираетъ и рѣшаетъ вопросъ о величинѣ трагедіи. Вотъ ходъ его мыслей. Всякій предметъ, всякое животное (живое существо) будетъ тогда прекраснымъ, когда не только части его будутъ расположены въ достодолжномъ порядкѣ, но когда и весь онъ и части его будутъ имѣть не случайную, не произвольную, а опредѣленную величину. Малюсенькое животное не можетъ быть прекрасно; время, нужное чтобъ осмотрѣть его, слишкомъ коротко, почти непримѣтно, почему впечатлѣніе смутно, взглядъ разрѣшается въ ничто; точно то же еслибы животное было чрезмѣрно велико (нѣсколько сотъ верстъ величиной): взглядъ не могъ бы обнять его сразу, пришлось бы разсматривать по частямъ, исчезло бы впечатлѣніе *цѣлаго* и *единаго*. Какъ живому существу, какъ всякому предмету, чтобы быть прекраснымъ, необходимо имѣть такую величину, чтобы при разсматриваніи не терялись изъ виду его *цѣлость* и *единство*, такъ и продолжительность трагедіи, которая есть подражаніе дѣйствію единому и цѣлому, должна быть обусловленна удобозапоминаемостью; иначе точно также улетучится ея *цѣлость* и *единство*.

всѣмъ восхищаться приходитъ въ восторгъ отъ видѣнной имъ піесы, до того плохой, что занавѣсъ опустили прежде, чѣмъ она кончилась. Когда ему въ отвѣтъ на его восторгъ объявляютъ объ этомъ, то онъ, ничтоже сумняся, говоритъ: «Въ самомъ дѣлѣ? Этого вотъ не зналъ. Комедія написана съ такимъ искусствомъ, что можетъ кончиться гдѣ угодно».

Не годится, по словамъ Аристотеля, опредѣлять величину трагедіи по внѣшнимъ причинамъ; переводя его сюда относящіяся замѣчанія на наши понятія, скажемъ что поэтъ не долженъ соразмѣрять величину своего произведенія со вкусомъ зрителей; не слѣдуетъ ему прилагать заботы, напримѣръ, сколько времени пройдетъ тотъ или другой актъ и т. п. Величина должна вытекать изъ сущности предмета; а сущность, по Аристотелю, такова, что по величинѣ тотъ предметъ прекрасенъ, который, имѣя значительную величину, въ то же время совершенно ясенъ, совершенно удобообозримъ. Примѣняя это положеніе къ трагедіи, Аристотель говоритъ, что тотъ ея объемъ будетъ достодолженъ, при которомъ изъ событій, слѣдующихъ одно за другимъ по необходимости или вѣроятію, вытекаетъ перемѣна несчастія въ счастіе, или счастія въ несчастіе.

Когда же дѣйствіе будетъ *едино?*

Вообще можетъ случиться множество такихъ происшествій, что если мы соединимъ нѣкоторыя изъ нихъ, то никакого единства не составится. Событія случившіяся *одновременно*, или даже такія, которыя шли послѣдовательно, но не имѣли внутренной необходимой связи, а только внѣшнюю связь достиженія извѣстной цѣли, не могутъ быть совокуплены въ *единое* дѣйствіе. Равнымъ образомъ не составится единаго дѣйствія, когда оно будетъ вращаться вокругъ одного человѣка; дѣянія одного же и того человѣка, дѣянія могущія быть весьма многочисленными и разнообразными, не составляютъ единаго дѣйствія. Вотъ почему Аристотель полагаетъ, что тѣ поэты, которые брали сюжетомъ своихъ поэмъ всѣ дѣянія одного героя (напримѣръ Геракла, или Тезея), ошибались, думая, что если былъ одинъ Гераклъ,

то и миѳъ о немъ можетъ быть только одинъ. Въ подобную же ошибку впадаютъ тѣ, кто избираетъ предметомъ своего произведенія какое-либо историческое событіе во всей его полнотѣ, напримѣръ взятіе Трои; примѣняя къ намъ, скажемъ: напримѣръ, если бы кто взялъ предметомъ драмы или поэмы собираніе земли Русской Московскими князьями, или освобожденіе Москвы въ 1612 году, или осаду Севастополя и т. п. Такія произведенія будутъ либо велики до неудобозапоминаемости, либо будутъ они разнообразны до пестроты, и притомъ разнообразны внѣшне, калейдоскопно.

Аристотель замѣчаетъ что Гомеръ и въ этомъ отношеніи былъ богъ въ сравненіи съ другими „Гомеръ, говоритъ онъ, какъ во всемъ прочемъ, такъ и въ этомъ, увидѣлъ истину *искусствомъ* ли то или *природой* *). Сочиняя *Одиссею*, онъ не все то соединилъ что̀ случилось съ Одиссеемъ, напримѣръ рану полученную на Парнасѣ, его притворное сумасшестіе въ сонмищѣ; изъ обоихъ этихъ событій ни одно не условливаетъ другого *по вѣроятію* или *необходимости*; нѣтъ, около единаго дѣйствія онъ сосредоточилъ всю *Одиссею*. Такъ поступилъ онъ и въ *Иліадѣ*".

Относительно послѣдней стоитъ только вспомнить первый стихъ:

Гнѣвъ, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына.,

Такъ и въ трагедіи дѣйствіе должны быть едино и

---

*) Выраженіе замѣчательное и надъ коимъ стоитъ призадуматься. Весь отрывокъ цитованъ по переводу С. П. Шевырева въ его книгѣ *Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ*, книги, кстати сказать, по времени (1836 года) замѣчательной и обильной характерными фактами. Особенно хороши разборы Гераціевой *Ars poetica* и мнѣній французскихъ теоретиковъ. Вышеприведенный отрывокъ изъ Жанъ-Поля приведенъ по его же переводу.

сосредоточено не вокругъ лица, не вокругъ чего-либо внѣшняго, не обмотано какъ тряпица вокругъ пальца, вокругъ какой-либо взято на прокатъ идеи, а сосредоточено въ самомъ себѣ; оно должно имѣть такъ-сказать свой внутренній центръ тяготѣнія, или принимая, во вниманіе художественно творческій процессъ, трагедія должна, какъ живое существо, развиваться изъ единаго зерна, изъ единаго зародыша. Старинное omne vivum ex ovo приложимо и въ искусствѣ.

Изъ понятія о цѣлости и неразрывнаго съ нимъ единства, вытекаетъ, какъ слѣдствіе, правило объ эпизодахъ, или вставкахъ въ поэтическихъ произведеніяхъ. Они должны быть естественны, сообразны, тѣсно связаны съ главнымъ дѣйствіемъ и соподчинены ему. Въ драмѣ они должны быть какъ можно короче; въ эпопеѣ, вообще въ повѣствовательной формѣ, они могутъ быть гораздо значительнѣе. Напримѣръ, Аристотель указываетъ что миѳъ *Одиссеи* не великъ, а именно: нѣкоторый человѣкъ нѣсколько лѣтъ странствовалъ, преслѣдуемый Посидономъ; изо всѣхъ спутниковъ онъ одинъ остаетстя въ живыхъ. Дома же у него, тѣмъ временемъ, вотъ что̀ дѣлается: женихи сватающіеся за его жену, расточаютъ его имѣніе, строятъ козни ее сыну. Онъ, спасшись отъ бури, возвращается; открывается кое-кому, нападаетъ на враговъ, убиваетъ ихъ, самъ же остается живъ. Вотъ основа; остальное эпизоды, или вставки.

Въ формѣ повѣствовательной эпизоды могутъ быть полнѣе развиты уже по причинѣ бо̀льшей величины такого рода произведеній, но и тамъ они не должны затемнять главнаго дѣйствія, а тѣмъ паче отодвигать его на задній планъ. Въ драмѣ, значительный эпизодъ, отвлекая вниманіе отъ главнаго дѣйствія, нарушаетъ ея строй-

ность, вредитъ цѣлости ея впечатлѣнія. Въ драмѣ, замѣчаетъ Аристотель, никто не ждетъ и не желаетъ эпизодовъ.

Самымъ плохимъ трагическимъ миѳомъ греческій философъ считаетъ такой, который состоитъ изъ многихъ чередующихся эпизодовъ, и справедливо, ибо дѣйствіе тогда будетъ итти скачками, а не развиваться, необходимость и вѣроятіе будутъ замѣщены случайностію, и самый миѳъ станетъ уже не совокупленіемъ дѣйствій, а сплетеніемъ случайностей, интригой, какъ говоримъ мы.

Аристотель замѣчаетъ, что эпизодичные миѳы бываютъ у плохихъ поэтовъ по ихъ собственной винѣ; у поэтовъ же хорошихъ—по винѣ актеровъ, именно въ угоду актеровъ вставляются эпизодическія роли, безъ нужды растягивающія піесу. Вотъ слова Аристотеля резюмирующія все сказанное.

„Какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ, говоритъ онъ, всегда подражается чему-нибудь единому, такъ миѳъ (въ трагедіи), какъ подражаніе дѣйствію, долженъ подражать дѣйствію единому и такъ совокупно цѣлому во всѣхъ частяхъ своихъ, что перестановкой или отнятіемъ какой-либо части потрясалось бы и разрушалось самое цѣлое“ *).

Таковъ идеалъ, къ нему же долженъ стремиться поэтъ, обдумывая миѳъ своего произведенія. Идеалъ трудно достижимый и у великихъ поэтовъ являющійся въ полнотѣ и совершенствѣ только въ лучшихъ, зрѣлѣйшихъ произведеніяхъ. Шекспировскій *Ричардъ III*, произведеніе относительно раннее, хотя и обладаетъ многими первоклассными достоинствами, грѣшитъ въ отно-

---

*) По переводу С. П. Шевырева. Loc. cit. 69.

шеніи единства дѣйствія. Все дѣйствіе сосредоточено вокругъ могучаго образа мрачнаго короля; правда, этотъ недостатокъ значительно восполняется тѣмъ, что дѣйствіе вытекаетъ изъ характера самаго Ричарда; вся трагедія однако является рядомъ эпизодовъ, и хотя нѣкоторые изъ нихъ по справедливости могутъ быть названы отдѣльными небольшими драмами, тѣмъ не менѣе *Ричардъ III*, какъ художественное цѣлое, далеко уступаетъ лучшимъ произведеніямъ великаго драматурга *).

Прибавлю еще, что у таланта, у прирожденнаго художника миѳъ скорѣе явится недоразвитымъ, у него скорѣе два замысла-зародыша сростутся въ одинъ, чѣмъ обнаружится доведенная до большей или меньшей степени совершенства механичность въ его составленіи; это, конечно, повредитъ красотѣ его произведенія какъ цѣлаго, будетъ большею или меньшею уродливостію **), но эта уродливость, доколѣ она не мѣшаетъ произведенію быть живымъ и имѣть многія добрыя качества

*) Мнѣніе будто отсутствіе сосредоточенности дѣйствія въ *Ричардѣ III* зависитъ отъ историчности сюжета, думается, несправедливо, хотя достигнуть этой сосредоточенности въ исторической драмѣ можетъ быть и труднѣе. Примѣръ сосредоточеннаго въ себѣ дѣйствія въ исторической драмѣ у того же Шекспира: *Ричардъ II*. Припомнимъ также, что по Аристотелю и Лессингу, молодые поэты скорѣе достигаютъ совершенства въ изображеніи характеровъ, чѣмъ въ распорядкѣ дѣйствія, и мы поймемъ причину относительно малой сосредоточенности дѣйствія въ *Ричардѣ III*. Поэтому-то, кстати сказать, надо думать, что критики, опредѣляющіе по признакамъ внутреннимъ, а именно по большему или меньшему совершенству плана къ какому именно періоду дѣятельности Шекспира, болѣе раннему или же болѣе позднему, принадлежитъ та или иная изъ его піесъ, годъ написанія которыхъ съ точностію неизвѣстенъ, поступаютъ весьма разумно.

**) Я не придаю слову «уродливость» какого-либо презрительнаго оттѣнка; я употребляю его въ *прямомъ* значеніи, то-есть въ смыслѣ недоношенности, развитія остановившагося на извѣстной степени, сроценія зародышей.

живаго существа, въ тысячу разъ выше механическаго автоматизма, какъ бы искусно ни была сдѣлана кукла, какъ бы ловко не закатывала она глаза.

VII.

Единство дѣйствія, какъ формальный законъ, и какъ законъ органическій драмы.—Примѣры формальнаго и органическаго единства. — *Сидъ*, *Ромео и Джульета*, *Каменный Гость*, *Борисъ Годуновъ*.

Въ двухъ предыдущихъ главахъ изложены всѣ существенныя положенія Аристотеля о миѳѣ. Теперь предстоитъ разъяснить ихъ, указать на такія теоріи, которыя противорѣчатъ въ этомъ отношеніи Аристотелевой, а равно доказать справедливость послѣдней наглядно, примѣрами изъ трагедій.

Единство дѣйствія нерѣдко понималось и доселѣ понимается неправильно, а именно какъ формальный законъ драмы, то-есть какъ условіе, необходимое для бо̀льшаго или меньшаго совершенства ея *формы*; понятно, что самая форма при этомъ понимается какъ нѣчто внѣшнее, какъ футляръ, куда вкладывается идея произведенія. Мы уже показали (гл. III) относительно трагедіи, что ея форма вытекаетъ изъ ея сущности, что она раждается вмѣстѣ съ нею, иначе: что она есть форма органическая; далѣе, единство дѣйствія есть необходимое условіе совершенства такой формы, есть органическій законъ драматическихъ произведеній.

Формально понимаемое единство дѣйствія было одною изъ ошибокъ лже-классической теоріи драмы; единство дѣйствія понималось какъ соединеніе приключеній одного лица; *вѣроятіе и необходимость*, эти непремѣнныя условія единаго дѣйствія, замѣнились при этомъ *случайностію*; *распорядокъ* или *развитіе* дѣйствія—*интригой*.

Лессингъ мѣтко замѣтилъ что истинное единство дѣйствія пришлось не по вкусу французовъ, вкусу, избалованному *дикою интригой* испанскихъ піесъ ранѣе, чѣмъ они познакомились съ воззрѣніями на этотъ предметъ древнихъ *). Кстати будетъ сказать о двухъ другихъ французскихъ единствахъ (времени и мѣста). У Аристотеля о нихъ ни слова, если не считать замѣчанія, что позднѣйшіе греческіе трагики *старались* по возможности заключить дѣйствіе трагедіи въ круговоротъ солнца, или немного выходить изъ этого предѣла времени. Замѣчанія это сдѣлано имъ при перечисленіи первичныхъ, не существенныхъ отличій трагедіи отъ эпоса, да вдобавокъ еще съ оговоркой, что такое *стараніе* существовало не всегда. О единствѣ же мѣста у него ни слова.

Строго говоря, *единство* можетъ быть соединено съ понятіями времени и мѣста только весьма условно. *Однѣ сутки*, почему не одинъ день, не одна ночь, не одна недѣля, не одинъ годъ, не одно столѣтіе? *Одна комната*, почему не одинъ домъ, не одна квадратная сажень пространства, не одна часть свѣта? Жалко читать, какъ Корнель, въ предисловіи къ *Сиду*, выторговываетъ себѣ побольше мѣстечка; отчего бы, говоритъ онъ, вмѣсто *одной комнаты* не дозволить происходить дѣйствію въ *одномъ городѣ*, какъ оно и есть въ *Сидѣ* **). Любопытно, что

*) *Hamb. Dramat.* St. 46.

**) Корнелю, по свойству таланта, а равно по тому, что геній его пробудился подъ вліяніемъ испанской драмы, было тѣсно въ узкихъ рамкахъ трехъ проповѣдовавшихся его противниками единствъ. У него, однако, не достало смѣлости отбросить этотъ формальный законъ, хотя въ *Сидѣ* онъ очевидно нарушилъ его, слѣдуя прирожденному влеченію своего таланта. И всю свою жизнь онъ бился въ наложенныхъ на себя путахъ, напоминая могучаго льва, запертаго въ клѣтку. Напротивъ Расинъ, какъ талантъ болѣе подражательный, («безсмертный подража-

когда дѣйствіе по естественному ходу совершается въ однѣ сутки, напримѣръ, въ *Ревизорѣ*, или въ *Горе отъ ума*, то никто не замѣчаетъ единства времени; нелѣпость же этого формальнаго правила бьетъ въ глаза именно тамъ, гдѣ насильственно заботились о его соблюденіи: событій порой бываетъ нагромождено столько, что въ сутки никакъ бы по естественному ходу они совершиться не могли.

Но довольно объ этомъ, тѣмъ болѣе, что со временъ лжеклассицизма о трехъ единствахъ вспомнилъ только Байронъ при писаніи *Сарданапала*.

Въ заключеніе считаю не лишнимъ привести изъ Лессинга объясненіе *почему* греческіе трагики старались ограничить длительность дѣйствія сутками. „Единство дѣйствія, говоритъ онъ,—было главнымъ драматическимъ закономъ древнихъ; единство времени и единство мѣста были какъ бы только его слѣдствіями, которыя они едва ли наблюдали бы строже чѣмъ тò необходимо требовалось бы единствомъ дѣйствія, еслибы къ этому не приводило присоединеніе хора. Именно такъ какъ ихъ дѣйствія должны были имѣть свидѣтелями народную толпу, и эта толпа всегда оставалась одною и тою же и не могла ни дальше удалиться отъ жилищъ, ни болѣе внѣ оныхъ находится, чѣмъ тò обычно водится дѣлать изъ чистаго любопытства, — то и не могли древніе почти ничего иного сдѣлать, какъ ограничить пространство однимъ и тѣмъ же извѣстнымъ мѣстомъ, а время однимъ

тель», по удачному выраженію Пушкина) чувствовалъ себя вполнѣ свободно въ тѣхъ же узкихъ рамкахъ; конечно, много при этомъ значило, что Расинъ выросъ на греческой трагедіи и выучился у грековъ сосредоточенію дѣйствія. (Ср. ниже гл. VIII). И если мы возьмемъ во вниманіе только *внѣшнюю* форму произведенія, то поймемъ, почему французы считаютъ Расина *самымъ совершеннымъ* поэтомъ.

и тѣмъ же днемъ. Этому ограниченію подчинились они *bona fide*; но съ такою гибкостью, съ такимъ умомъ, что въ семи случаяхъ изъ девяти, они при томъ болѣе выигрывали чѣмъ проигрывали. Ибо они это принужденіе сдѣлали причиной упрощенія самаго дѣйствія, столь старательнаго обособленія его ото всего лишняго, что оно, приведенное къ своимъ существеннѣйшимъ составнымъ частямъ, сдѣлалось только идеаломъ дѣйствія, который наилучшимъ образомъ изображался въ такой формѣ, гдѣ наименѣе требовалось прибавленія обстоятельствъ времени и мѣста" *).

Уяснимъ теперь примѣрами различіе формальнаго и истиннаго единства дѣйствія.

Возьмемъ Корнелева *Сида*. Есть ли въ немъ хотя намекъ на истинное единство дѣйствія? Нѣтъ, оно едино только внѣшнимъ образомъ: это рядъ приключеній (на сценѣ и за сценой) Родриго. Родриго влюбленъ въ Химену и имъ улыбается счастіе. Отцы любящихся ссорятся, причемъ отецъ Родриго получаетъ пощечину. По условнымъ понятіямъ чести, такая обида можетъ быть смыта только кровью; самъ обиженный старъ и слабъ, онъ обращается къ сыну съ требованіемъ отмстить. (Знаменитое: Rodrigue, as-tu du coeur?) Сынъ вызываетъ на поединокъ и убиваетъ обидчика. Въ судьбѣ любящихся наступаетъ перемѣна счастія, узелъ драмы завязанъ. Чѣмъ же развяжется дѣйствіе? Что̀ превозможетъ въ Хименѣ: любовь къ убитому отцу, или любовь къ Родриго? Превратится ли любовь Химены къ Родриго въ ненависть, проститъ ли она ему? Или, наконецъ, любовь къ отцу окажется равносильною любви къ же-

*) *Hamb. Dram.* St. 46. Впрочемъ, греки когда то требовалось сюжетомъ, измѣняли мѣсто дѣйствія; напр., въ *Аяксѣ* Софокла.

ниху: тогда разладъ съ собою, либо сломитъ Химену, приведетъ ее къ трагическому концу, либо ей останется выходъ въ религіи, въ удаленіи отъ міра. Таковымъ, думается, долженствовалъ бы быть по необходимости или вѣроятію исходъ завязаннаго дѣйствія. Но таковъ ли онъ у Корнеля? Родриго приходитъ къ Хименѣ, онъ проситъ, онъ убѣждаетъ ее отмстить за отца, убить его самого. Химена не въ силахъ этого сдѣлать: вѣдь она любитъ женпха; нѣтъ, не она убьетъ его, за нее отмститъ законъ и его представитель, король. Сцена эта у Корнеля имѣетъ неоспоримыя поэтическія достоинства; къ сожалѣнію, она не драматична: въ ней любовники прекрасно описываютъ свои чувства, тогда какъ слѣдовало бы изобразить ихъ, эти чувства, въ дѣйствіи; сцена по этому ни къ чему и не приводитъ и прерывается искусственно; входитъ горничная и говоритъ любовникамъ: пора де вамъ разойтись. Что̀ же далѣе? Далѣе замыселъ драмы оставляется втунѣ, ни мало не разрабатывается и, чтобы развязать драму выдвигается рядъ случайностей, ни мало не вытекающихъ изъ главнаго дѣйствія ни по вѣроятію, ни по необходимости, а именно: нападеніе Мавровъ, побѣда надъ ними Родриго, получающаго за это прозвище Сида, благоволеніе къ нему по сему случаю короля и т. д. Король является какъ deus ex machina, развязывающій піесу. Такова, впрочемъ, обычная развязка испанскихъ драмъ (и въ качествѣ deus ex machina въ нихъ всегда является король), изъ коихъ одна и послужила основой Корнелева *Сида*.

Вотъ оно, формальное единство. Похоже ли оно сколько нибудь на истинное, на открытое Аристотелемъ въ лучшихъ созданіяхъ греческой музы? Истинное единство дѣйствія, повторимъ еще разъ, непремѣнно пред-

полагаетъ и его цѣлость, и законченность, и неслучайность частныхъ дѣйствій, а ихъ какъ бы роковую неизбѣжность, ихъ развитіе одного изъ другаго по необходимости или вѣроятію.

Для нагляднаго разъясненія истиннаго единства дѣйствія возьмемъ *Ромео* и *Джульету*, трагедію, гдѣ, *повидимому*, случай играетъ такую значительную роль. Поэтъ прямо вводитъ насъ въ обстоятельства, при коихъ только и возможно по вѣроятію, или необходимости дѣйствіе трагедіи. Два знатные дома, Монтеки и Капулети, во враждѣ; стычками и поединками между ихъ членами и приверженцами безпрерывно нарушается спокойствіе города; князь для возстановленія порядка грозитъ нарушателямъ онаго смертью. Вотъ обстоятельства, при которыхъ молодой Ромео Монтеки, завлеченный пріятелями, желающими излѣчить его отъ мнимой любви, на балъ къ Капулету, влюбляется уже непритворно въ Джульету. Любовь взаимная; она идетъ быстрыми шагами и приводитъ къ тайному браку. Но надъ устраивающимся счастіемъ не перестаетъ висѣть ежеминутно готовый упасть Дамокловъ мечъ. И вотъ, въ самый день свадьбы, Тибальтъ, двоюродный братъ Джульеты, хотѣвшій еще на балу проучить Ромео, встрѣтясь съ нимъ на площади, публично оскорбляетъ его. Ромео отвѣчаетъ ему тихо, обезоруживающимъ образомъ. Такая тихость кажется Меркуціо безчестнымъ, подлымъ униженіемъ. Онъ не въ состояніи видѣть его хладнокровно, да въ добавокъ самъ только что крупно поговорилъ съ Тибальтомъ. „Мечи наголо, Alla stoccata!“ и Меркуціо раненъ смертельно; Бенволіо уводитъ его. Ромео остается одинъ. Вотъ его ближайшій другъ раненъ оскорбившимъ его врагомъ,—а онъ? онъ сознается,

что красота Юліи обабила его, смягчила сталь доблести въ закалѣ его характера. Бенволіо приноситъ вѣсть о смерти Меркуціо; едва услышавъ эту страшную новость, Ромео видитъ возвращающагося Тибальта. „Живъ! и торжествуетъ! а Меркуціо убитъ!“ Нѣтъ, красота Юліи не смягчила стали его доблести; онъ тотъ же Ромео, что̀ и былъ. Тибальтъ убитъ, Ромео изгнанъ. Наступила перемѣна счастія. Случайна ли она? Ничуть; она произошла въ высшей степени вѣроятно; этого, при имѣвшихся данныхъ, можно было ждать ежеминутно. Идемъ далѣе. Джульету отецъ, ничего не вѣдающій о ея тайномъ бракѣ, принуждаетъ выйдти за графа Париса; она спѣшитъ за совѣтомъ къ духовнику, къ патеру, повѣнчавшему ее съ Ромео. Что̀ дѣлать? Какъ избѣжать позора? Открыть тайну брака въ виду усилившейся вражды обоихъ семействъ невозможно. Монахъ придумываетъ какъ все устроить; онъ дастъ Джульетѣ соннаго зелья, отъ котораго она обомретъ, а самъ тѣмъ временемъ отпишетъ обо всемъ Ромео, и т. д. Такъ и сдѣлали. Посланный къ Ромео былъ задержанъ обходомъ и Ромео не получилъ письма, а получилъ извѣстіе о мнимой смерти жены, какъ о настоящей. Ромео, услышавъ вѣсть, отсылаетъ слугу, велѣвъ ему нанять лошадей. Онъ знаетъ, что́ дѣлать. Но средства? Онъ вспоминаетъ бѣднаго аптекаря, вспоминаетъ о немъ съ мелкими подробностями *).

---

*) Этотъ монологъ, кстати сказать, обвиняли въ неестественности на томъ основаніи, что гдѣ молъ Ромео въ такомъ положеніи вспоминать такія мелочи. О, тонкіе судьи и еще болѣе тонкіе знатоки сердца человѣческаго! Да не вспоминай Ромео съ такими подробностями про аптекаря, не устремись вся душа его на это воспоминаніе, онъ палъ бы на мѣстѣ мертвымъ! И самымъ этимъ воспоминаніемъ не изображается ли наияснѣйшимъ образомъ боль его души? Развѣ съ каждою новою

Ядъ добытъ, Ромео ѣдетъ въ Верону, умираетъ на гробѣ Юліи. И все оттого, что посланнаго арестовалъ обходъ? Что письмо отца Франциско не дошло? Вотъ гдѣ кажется несомнѣнная случайность. И не на ней ли основана развязка? Ничуть не бывало. Развязка основана на томъ же, на чемъ и завязка, на *любви*. Ромео умираетъ не потому, что письмо не дошло, а потому, что любилъ Юлію больше жизни, какъ и Юлія не потому закалывается, что проснулась послѣ смерти Ромео, а потому, что любила его болѣе жизни. Иначе вѣдь, увидѣвъ трупы Ромео и Париса, она въ испугѣ бросилась бы вонъ изъ склепа. Такая развязка не только вѣроятна, какъ поединокъ Ромео съ Тибальтомъ, но она неминуемо, неотразимо необходима.

Вотъ въ чемъ истинное единство дѣйствія.

Приведу еще примѣръ. Фабула о Донъ-Жуанѣ стара, и не мало было на нее написано и комедій, и трагедій, и поэмъ, и до, и послѣ Пушкина; но только онъ одинъ преобразилъ ее въ миѳъ единый, живой и цѣлый; только въ его трагедіи (скромно имъ названной этюдомъ) есть художественное единство дѣйствія. Фабула, какъ извѣстно, состоитъ въ томъ, что былъ такой „въ высшей степени развратный молодой дворянинъ“ (какъ его аттестуетъ на афишѣ аббатъ Да-Понте, составитель либретто Моцартовой оперы), дворянинъ, занимавшійся волокитствомъ, и позволявшій себѣ насмѣшки надъ святыней. Одна изъ такихъ кощунственныхъ выходокъ привела его къ горькому концу. Дѣло не въ томъ, что этотъ дворянинъ могъ или не могъ раньше или позже посмѣяться надъ святыней, по большей или меньшей

подробностью не чувствуемъ мы, что эта боль становится все жгучѣе и жгучѣе?

легкомысленности или испорченности. Большая разница, говоритъ Аристотель, случится ли нѣчто *чрезъ* что-нибудь, или *послѣ* чего-нибудь. Въ этомъ-то и есть дѣло. Развязка, основанная на *послѣ*, есть развязка машинная, развязка, основанная на *чрезъ*, есть развязка художественная. Развязка всѣхъ *Донъ-Жуановъ*, явленіе командора, именно тѣмъ и грѣшила что являлась какъ deus ex machina, *послѣ* другихъ его приключеній, и Донъ-Жуанъ, по выраженію Байрона *), отсылался къ дьяволу нѣсколько преждевременно, или, вѣрнѣе, несвоевременно.

Повидимому, фабула въ *Каменномъ Гостѣ* оставлена безъ измѣненія; даже многія имена, напримѣръ, донна-Анна, Лепорелло, тѣ же, что̀ и въ Моцартовскомъ либретто; но только повидимому. Сдѣлано измѣненіе на поверхностный взглядъ неважное, а именно донна - Анна является не дочерью командора, а его вдовой, да еще Жуанъ знакомится съ нею *послѣ*, а не *до* убійства командора. Но въ этой-то перемѣнѣ ключъ къ пониманію драмы; при ней-то стало возможно сдѣлать развязку драмы не машинною, а вытекающею по необходимости. Ходъ дѣйствія у Пушкина таковъ: Донъ-Жуанъ за убійство на поединкѣ командора донъ - Альвара де-Сольва сосланъ королемъ; онъ самовольно возвращается изъ ссылки; при входѣ въ Мадритъ, попадаетъ на кладбище Антоньева монастыря. Осмотрѣвшись, Донъ-Жуанъ узнаетъ мѣсто дѣйствія одного изъ своихъ любовныхъ приключеній, и притомъ одного изъ самыхъ поэтическихъ, оставившихъ въ немъ воспоминаніе не эроти-

---

*) We all have seen him, in the pantamime,
Sent to the devil somewhat ere his time.

ческое только, но глубокое, душевное. Вѣсть, что онъ находится на томъ, именно кладбищѣ гдѣ погребенъ, командоръ, производитъ на него сильное впечатлѣніе. Приходитъ вдова убитаго молиться и плакать на мужниной гробницѣ; вдова, кого покойникъ „взаперти держалъ“ и которая, по словамъ монаха, такъ хороша, что

не можетъ и угодникъ
Въ ея красѣ чудесной не сознаться.

Донъ-Жуанъ, чуть замѣтивъ узенькую пятку, рѣшается познакомиться со вдовой. Но ему пока некогда заняться ею; у него въ Мадридѣ есть иное дѣло. Слѣдуетъ сцена у Лауры, вовсе не эпизодическая, какъ можетъ сразу показаться; она тѣсно связана съ главнымъ дѣйствіемъ встрѣчей межъ Донъ-Жуаномъ и донъ Карлосомъ, братомъ командора и мстителемъ за его смерть. Кромѣ того, изъ этой же встрѣчи вытекаетъ для Жуана необходимость гдѣ-либо скрыться. А гдѣ ему скрыться какъ не въ Антоньевомъ монастырѣ, куда его, кромѣ того, влечетъ нѣчто иное? Этою сценой кончается и завязка трагедіи, и изображеніе обстоятельствъ, при коихъ возможно дѣйствіе (что̀ называется нерѣдко экспозиціей или выставкой дѣйствія).

Такимъ образомъ, свое ухаживанье за донной-Анной Жуанъ начинаетъ не при какихъ - нибудь обстоятельствахъ, а при обстоятельствахъ, сложившихся роковымъ образомъ. Его точно манитъ, точно подталкиваетъ какая-то тайная сила на борьбу противъ всѣхъ человѣческихъ и божескихъ законовъ. Онъ, убійца мужа, убійца брата этого мужа, не просто кощунствуетъ, онъ зоветъ тѣнь мужа присутствовать при позорѣ жены. Статуѣ командора есть за чѣмъ сходить съ пьедестала; чудесное перестаетъ быть машинно-чудеснымъ (каковое

столь строго порицалъ Аристотель), а становится неизбѣжнымъ въ силу необычайности кощунства, великости надруганія надъ святыней. Трагическій конецъ Жуана неизбѣженъ *). Согласно указанному, поистинѣ геніальному плану трагедіи, изображена совершенно оригинально, въ полномъ смѣслѣ создана Пушкинымъ и личность Жуана.

Наглядность, изображеніе лицъ какъ бы живущими и дѣйствующими предъ глазами зрителя—вмѣняется въ обязанность драматургу; да позволено мнѣ будетъ и въ теоретической статьѣ держаться той же наглядности. А потому еще примѣръ, изъ того же Пушкина.

Возьмемъ *Бориса*, и, при разсмотрѣніи плана этой трагедіи, пойдемъ нѣсколько инымъ путемъ, а именно постараемся открыть то зерно, изъ него же по вѣроятію и необходимости развивается все дѣйствіе. Кажется, я не ошибусь, сказавъ, что оно заключается въ томъ, что на совѣсти Бориса завелось пятно, или какъ говоритъ онъ самъ:

Единое случайно завелося.

Трагедія открывается разговоромъ объ избраніи Бориса въ цари. Онъ отказывается. Чтò тому причиной?—единое пятно на совѣсти. Принявъ царство, онъ кается, молится о томъ, чтобъ быть хорошимъ царемъ, и въ этомъ нѣтъ притворства: онъ искрененъ. Но Божья кара

---

*) „Сѣмя вѣры въ привидѣнія (вообще въ чудесное), говоритъ Лессингъ (*Hamb. Dr.* St. 11), вложено во всѣхъ насъ. Искусство драматическаго поэта состоитъ въ томъ, чтобъ это сѣмя взросло. Онъ долженъ твердою рукой и быстро укрѣпить въ насъ основанія на коихъ зиждется дѣйствительность чудеснаго. Тогда въ театрѣ мы обязаны вѣрить въ то, во что поэтъ желаетъ, чтобы мы вѣрили. «Эти слова, сказанныя при сравненіи привидѣнія въ Волтеровской *Семирамидѣ* съ таковымъ въ *Гамлетѣ*, можно отнести и къ чудесному у Пушкина какъ въ *Каменномъ Гостѣ*, такъ и въ *Русалкѣ*.

не дремлетъ. Въ бѣдной кельѣ старый монахъ пишетъ на него ужасный доносъ потомству, и молодой послушникъ, внимая разказу о цереубійствѣ въ Угличѣ, замышляетъ быть самовольнымъ орудіемъ Божьяго суда, чтò такъ чудно выражено монологомъ:

Борисъ, Борисъ, все предъ тобой трепещетъ.

Вотъ завязка, и она строго вытекаетъ изъ сказаннаго зерна, по поэтической необходимости.

Прослѣдимъ развитіе. Сцены трагедіи рѣзко распадаются на двѣ группы. Одна есть строгое развитіе замысла; другая — все относящееся къ судьбѣ Григорія, поскольку она не связана съ судьбой Бориса — составляетъ эпизодъ, выпадающій изъ главнаго дѣйствія, а именно слѣдующія три сцены: Марины и Рузи, Бала у Вишневецкаго и у Фонтана. Хотя и въ этомъ эпизодѣ Пушкинъ остается не только великимъ поэтомъ, но какъ въ сценѣ у Фонтана, великимъ драматургомъ. Пушкинъ самъ зналъ этотъ недостатокъ *Бориса* и въ одномъ изъ писемъ говоритъ, что ему первоначально улыбалась трагедія *безъ любви*, то-есть безъ эпизода съ Мариной.

Обратимся къ первой, главнѣйшей группѣ сценъ. Трагическая судьба Бориса начинаетъ обозначаться. Ему нѣтъ счастія, народъ считаетъ его виновникомъ всѣхъ бѣдствій, даже

Виновникомъ дочерняго вдовства.

Нельзя не остановиться на монологѣ, выражающемъ это горе Бориса. Въ немъ одномъ и притомъ лишь насколько они относятся къ трагической судьбѣ героя, сжаты всѣ событія Борисова царствованія. Тутъ про Пушкина можно сказать словами Аристотеля про Гомера: нѣтъ, не взялъ онъ всего, чтò случилось съ Бори-

сомъ, но вокругъ единаго дѣйствія совокупилъ всю трагедію. Огромное большинство историческихъ драмъ грѣшатъ именно тѣмъ, что поэты увлекаются богатствомъ событій и проистекающимъ отсюда разнообразіемъ картинъ и возможностью нарисовать много именитыхъ лицъ; они драматизуютъ, какъ говорится (а не рѣдко просто излагаютъ въ разговорной формѣ) лѣтопись, вмѣсто того чтобы на единомъ дѣйствіи создавать трагедію,—недостатокъ отъ него же не изъятъ даже великій Гете. Законы трагедіи едины для всѣхъ ея родовъ, и одинаково долженъ поэтъ относиться къ своему сюжету, извѣстны выводимыя имъ лица въ исторіи, или нѣтъ. Одного указаннаго факта достаточно чтобы сказать что Пушкинъ столь же великъ какъ драматургъ, какъ великъ онъ въ эпическихъ и лирическихъ произведеніяхъ; съ теченіемъ изслѣдованія мы все больше и больше будемъ убѣждаться въ этомъ. Но возвратимся на прежнее.

Всѣ остальныя сцены первой группы также крѣпко связаны съ главнымъ дѣйствіемъ, какъ и указанныя. Сцена Шуйскаго съ Пушкинымъ; затѣмъ, удивительная сцена между царемъ и Шуйскимъ, достойная быть поставленною на ряду съ величайшими проявленіями драматическаго искусства и гдѣ такъ удивительно захваченъ дѣйствіемъ Ѳедоръ Годуновъ; сцена пріема у Самозванца, ибо отношенія польскихъ и особенно русскихъ людей къ лжецаревичу необходимо слѣдуютъ изъ того-же поэтическаго зерна, изъ коего выросла вся трагедія. Но, повторяю, какъ влюбился Самозванецъ и его отношенія къ Маринѣ ни по вѣроятію, ни по необходимости не слѣдуютъ изъ него, хотя у Пушкина эпизодъ и связанъ съ дѣйствіемъ трагедіи заключительными словами Самозванца:

Но рѣшено: заутра двину рать.

Начиная со сцены на Границѣ Литовской (Самозванецъ и Курбскій) и до конца всѣ сцены принадлежатъ къ первой группѣ; небольшіе эпизоды ни мало не вредятъ теченію дѣйствія и нисколько не затемняютъ его. Осмѣлюсь замѣтить, что сцена смерти Бориса, кажется, по замыслу слабѣе всѣхъ остальныхъ. Я говорю не собственно о сценѣ между умирающимъ отцомъ и сыномъ, она превосходна, но о самомъ *моментѣ* смерти. Конечно въ высшей степени вѣроятно, что Борисъ, подъ впечатлѣніемъ обрушившихся на него несчастій, несчастій далеко превышающихъ его вину, могъ внезапно умереть. Но моментъ припадка, моментъ, когда Борису впервые явилась мысль, что онъ сейчасъ умретъ, не захваченъ дѣйствіемъ. Его вносятъ уже умирающимъ: Пушкинъ въ этомъ случаѣ былъ слишкомъ вѣренъ исторіи. И, кажется, это единственный моментъ (не сцена, а именно моментъ), гдѣ великая трагедія становится драматизованною хроникой.

Смертью Бориса не исчерпывается его роковая судьба, и трагедія удивительно развивается далѣе, пока не заканчивается этими столь знаменательными словами: „народъ безмолвствуетъ“.

Какъ извѣстно, *Юлій Цезарь* Шекспира также длится цѣлые два акта послѣ смерти героя. Многіе критики (напримѣръ Гизо) похваливаютъ великаго драматурга за то, что и по смерти де героя *интересъ* піесы не слабѣетъ. Нельзя сказать, чтобы такіе критики вполнѣ отчетливо понимали, что́ такое есть истинное единство дѣйствія.

VIII.

Миѳъ, какъ планъ трагедіи. — Сравненіе строя античной трагедіи со строемъ шекспировскихъ драмъ. — Изложеніе плана *Царя-Эдипа* и *Короля Лира*.

Формально понятое единство дѣйствія повело къ установленію столь-же формальнаго закона о трехъ единствахъ, изобрѣтеніе коихъ приписывается аббату Обиньяку *). Драматическимъ писателямъ ставилось въ непремѣнную и главнѣйшую обязанность соблюденіе единствъ, внѣ которыхъ, какъ утверждалось, не возможна хорошая трагедія. Такимъ образомъ центръ тяжести переносился съ существеннаго на формальное: съ заботъ о правдивомъ изображеніи дѣйствія на заботу о мнимой правильности формы. Подчиненіе такимъ и подобнымъ требованіямъ не можетъ не дѣйствовать губительно на таланты даже высокіе, именно потому, что они тогда подчиняются не органическому закону искусства, выведенному изъ изученія его произведеній, а стало быть вполнѣ совмѣстимому со свободой творчества, а правилу произвольному, навязанному искусству со стороны тупымъ педантизмомъ.

Истинное единство дѣйствія, напротивъ, не навязываетъ драматическимъ произведеніямъ никакой условной формы, не налагаетъ на нихъ никакихъ путъ и не оказываетъ вліянія на строй трагедіи: онъ можетъ быть весьма разнообразенъ, смотря по особенностямъ какъ личнаго таланта поэта, такъ и его народнаго генія

Въ этомъ отношеніи весьма поучительно сравнить строй античной трагедіи со строемъ шекспировскихъ драмъ. Для примѣра возьмемъ *Эдипа-царя* и *Короля*

*) Ср. Poétique d'Aristote, traduite en français par J Barthélemy Saint-Hilaire. Paris. 1858. стр. XVIII, въ выноскѣ.

Лира. Обѣ трагедіи принадлежатъ къ совершеннѣйшимъ произведеніямъ искусства. *Эдипъ-царь* съ древности по справедливости пользуется славой самого стройнаго изо всѣхъ произведеній трагической музы. Вдобавокъ, самая фабула *Эдипа* принадлежитъ къ числу такихъ, которыя, по словамъ Аристотеля, уже при одномъ ихъ изложеніи, безъ помощи сценическаго представленія, заставляютъ слушателя содрогаться и сострадать. Безъ сомнѣнія, такими-же качествами обладаетъ и фабула *Лира.* Съ легкой руки Шелли англійскіе критики любятъ сравнивать *Лира* съ *Эдипомъ*, и признаютъ, что трагедія Шекспира достойна занять мѣсто подлѣ величайшей изъ античныхъ драмъ. Въ послѣдующихъ отдѣлахъ мы неоднократно будемъ имѣть случай говорить о достоинствахъ обѣихъ піесъ, именно какъ трагедій, то есть какъ произведеній, возбуждающихъ страхъ и состраданіе; теперь-же разсмотримъ ихъ исключительно со стороны плана, распорядка дѣйствія, изучимъ ихъ строй независимо отъ тѣхъ чувствъ, которыя онѣ возбуждаютъ въ насъ. Начнемъ съ *Эдипа.*

Надъ Ѳивами разразился бичъ Божій, гибнетъ все: хлѣбъ на поляхъ, скотъ на пастбищахъ, дѣти въ чревѣ матерей; людскіе трупы валяются на площадяхъ. Народъ молится въ храмахъ, приноситъ умилостивительныя жертвы разгнѣваннымъ богамъ. У него одна надежда — царь Эдипъ, уже разъ спасшій его отъ бѣды и за то прозванный спасителемъ. Царь уже принялъ мѣры; онъ послалъ своего зятя Креонта въ Дельфы, въ храмъ Аполлона, чтобъ узнать чтò слѣдуетъ предпринять для спасенія города, и ждетъ, не дождется его возвращенія. Объ этомъ мы узнаемъ изъ разговора самого царя съ верховнымъ жрецомъ. Креонтъ возвращается; богъ ска-

залъ, что причиной злосчастія Ѳивъ — пролитая кровь; что городъ сквернитъ убійца, который долженъ быть умерщленъ или изгнанъ. О какомъ-же убійствѣ сказалъ богъ, чья пролитая кровь требуетъ отмщенія? Кровь Лая, царствовавшаго въ Ѳивахъ до Эдипа. Эдипъ готовъ сдѣлать все, чтобъ открыть убійцу. Но какъ напасть на его слѣдъ? Лай убитъ давно, внѣ города, по дорогѣ въ Дельфы. Изъ сопровождавшихъ его спасся только одинъ; онъ сказалъ, что на Лая напали разбойники; что ихъ было много; въ свое время не было произведено тщательнаго розыска: Ѳивы страдали тогда отъ Сфинкса, и имъ было не до полнаго раскрытія убійства; удовольствовались первыми попавшимися свѣдѣніями. Эдипъ обѣщаетъ разслѣдовать тщательно дѣло; онъ откроетъ убійцу, онъ обязанъ сдѣлать это даже въ видахъ собственной безопасности: убійца Лая можетъ посягнуть и на его жизнь. Эдипъ приказываетъ созвать вѣче, а самъ идетъ во дворецъ.

Входятъ ѳиванскіе старцы, плачась на бѣды, постигшія родной городъ, и умоляя боговъ. Эдипъ, услышавъ ихъ моленья, выходитъ изъ дворца. Онъ объявляетъ имъ слова оракула. Онъ предлагаетъ старцамъ открыть, если они знаютъ, кто совершилъ преступленіе. Если убійца въ городѣ,—пусть онъ, не страшась дальнѣйшаго наказанія, просто удалится изъ него. Но если кто-нибудь изъ страха за себя или друга скроетъ преступника, а вслѣдъ за тѣмъ онъ будетъ узнанъ, то Эдипъ, какъ царь, возбраняетъ гражданамъ принимать его въ домъ, говорить съ нимъ, принимать отъ него жертвы богамъ. Эдипъ считаетъ себя обязаннымъ отомстить за Лая, какъ онъ отомстилъ-бы за смерть своего отца, потому что онъ замѣстилъ Лая на престолѣ и

сталъ мужемъ его вдовы. Старцы не могутъ назвать преступника, они его не знаютъ; для узнанія они совѣтуютъ царю обратиться къ прозорливому старцу Терезію; Эдипъ уже и самъ подумалъ объ этомъ, и по совѣту Креонта послалъ двухъ нарочныхъ за старцемъ, и только дивится почему его до сихъ поръ нѣтъ.

Вводятъ слѣпого Терезія. Эдипъ проситъ, Эдипъ умоляетъ его открыть виновнаго въ убійствѣ Лая. Терезій отвѣчаетъ двусмысленными и загадочными рѣчами, онъ уклоняется отъ прямого отвѣта, чѣмъ приводитъ въ гнѣвъ царя. Эдипъ доходитъ до того, что причину молчанія Терезія видитъ въ томъ, что онъ-то и былъ главнымъ зачинщикомъ преступленія; еслибъ Терезій не былъ слѣпъ, то Эдипъ прямо бы сказалъ, что Лай палъ отъ его руки. Тогда Терезій объявляетъ, что, напротивъ, самъ Эдипъ своимъ присутствіемъ сквернитъ городъ, что онъ, и есть убійца Лая. Понятенъ гнѣвъ царя, усиливающійся отъ новыхъ намековъ Терезія, что Эдипъ виновенъ еще въ другихъ, не менѣе тяжкихъ преступленіяхъ. Что̀ подумать Эдипу о такихъ навѣтахъ? Ему естественно приходитъ подозрѣніе, что Креонтъ подучилъ Терезія. Въ самомъ дѣлѣ, еслибъ Терезій былъ истиннымъ провидцемъ, то почему же онъ не отгадалъ загадокъ Сфинкса, почему тогда не нашелъ средства спасти своихъ согражданъ? Не онъ, а Эдипъ явился тогда спасителемъ Ѳивъ. И вотъ теперь Креонтъ, задумавъ захватить власть, научилъ Терезія взвести на него клевету. Хоръ находитъ, что царь, въ своемъ гнѣвѣ, зашелъ слишкомъ далеко. Терезій гордо отвѣчаетъ на упреки царя, и пророчитъ ему гибель. Конечно, не такія рѣчи могутъ успокоить разгнѣваннаго Эдипа. Терезій намекаетъ, что Эдипъ не знаетъ въ точности

своихъ родителей, и на желаніе царя, чтобъ онъ разъяснилъ: кто-же его родители, съ насмѣшкой предлагаетъ ему отгадать это: вѣдь ты обладаешь-де даромъ разгадывать. Царь гонитъ Терезія; тотъ уходитъ, говоря уже тономъ прозорливца. Преступникъ, котораго ищетъ царь, въ городѣ; онъ слыветъ за чужеземца, но вскорѣ окажется, что онъ ѳивянинъ, только не на радость ему будетъ такое открытіе. Онъ обѣднѣетъ, лишится зрѣнія и ему придется съ посохомъ въ рукахъ скитаться на чужбинѣ. Мало того, окажется, что онъ сынъ своей жены, вмѣстѣ и отецъ, и братъ дѣтей своихъ. Терезій совѣтуетъ царю подумать объ этомъ, воротясь во дворецъ.

Хоръ остается одинъ, въ глубокомъ раздумьи. Онъ колеблется, но не видитъ причинъ заподозрить Эдипа, котораго согласно съ мнѣніемъ самаго царя, считаетъ сыномъ коринѳянина Полиба.

Входитъ Креонтъ, обезпокоенный дошедшими уже до него слухами о подозрѣніи и гнѣвѣ царя. Возвращается Эдипъ и гнѣвно набрасывается на Креонта. Эдипу кажется несомнѣннымъ, что Креонтъ подучилъ Терезія; иначе, отчего Терезію, если онъ дѣйствительно провидецъ, не указать было на Эдипа, какъ на убійцу во время совершенія преступленія? Креонтъ защищается и говоритъ, что для него было-бы безцѣльнымъ свергать Эдипа съ престола; онъ и безъ того вмѣстѣ съ нимъ и сестрой раздѣляетъ власть, участвуетъ въ дѣлахъ правленія; но теперь онъ пользуется только удовольствіемъ отъ власти. Всѣ за нимъ ухаживаютъ, всѣ заискиваютъ въ немъ. Наконецъ, стоитъ царю самому отправиться въ Дельфы и онъ узнаетъ вѣрно-ли Креонтъ передалъ слова оракула. Старцы невольно соглашаются съ Креонтомъ и просятъ Эдипа не спѣшить рѣшеніемъ; но Эдипъ

стоитъ на своемъ: врагъ хочетъ поразить его изъ-подтишка и потому ему нельзя медлить въ предупрежденіи опасности. Онъ прямо говоритъ, что только смерть Креонта можетъ успокоить его.

На ихъ споръ и взаимные укоры входитъ Іокаста, жена Эдипа и сестра Креонта. Она обращается къ нимъ съ увѣщаніемъ прекратить ссору; въ дѣло вступается и хоръ. Но какъ уступить Эдипу? развѣ это не равносильно изреченію приговора противъ себя, обреченію самого себя на смерть или изгнаніе? Подъ вліяніемъ хора Эдипъ однако смягчается, и довольствуется тѣмъ, что велитъ Креонту удалиться.

Хоръ совѣтуетъ Іокастѣ увести растроеннаго царя во дворецъ, но она желаетъ сперва узнать чтò случилось. Узнавъ, что Эдипа обвиняютъ въ убійствѣ Лая, она спѣшитъ его успокоить. Знай, говоритъ она, что Лаю было предсказано погибнуть отъ руки сына, а между тѣмъ его убили разбойники на перекресткѣ трехъ дорогъ. Что же касается сына, то связавъ ему ноги, я его, еще младенца, приказала снести на неприступную гору и тамъ оставить. Эти слова однако не успокаиваютъ Эдипа, а напротивъ приводятъ въ волненіе. Казалось, что и раньше какая-то тайная мысль, еще неясная для самого Эдипа, безпокоила и раздражала его; теперь она какъ будто начинаетъ выясняться.

Гдѣ убили Лая, на какомъ именно перекресткѣ? Каковъ онъ былъ собою? И мѣсто убійства, и примѣты Лая смущаютъ Эдипа; онъ начинаетъ страшиться, что провидецъ дѣйствительно ясновидящій. Онъ хватается за послѣднюю надежду: много-ли людей сопровождало Лая? Столько-то. Новый ударъ для Эдипа. Чтò же безпокоитъ его?

Вотъ что онъ разсказываетъ женѣ. Онъ сынъ Полиба изъ Коринѳа и доріянки Меропы; разъ за пиромъ охмѣлѣвшій гость упрекнулъ его въ томъ, что онъ подкидышъ. Эдипъ былъ сильно обиженъ этимъ, и обратился за разъясненіями къ отцу съ матерью; они успокоили его, но въ сердцѣ Эдипа не вовсе исчезло чувство нанесенной обиды. Онъ тайно отъ отца и матери отправился въ Дельфы, надѣясь, что оракулъ окончательно его успокоитъ; но богъ не далъ отвѣта на занимавшіе его вопросы. За то ему было предсказано, что онъ убьетъ отца и приживетъ дѣтей съ матерью. Возвращаясь изъ Дельфъ какъ разъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ, по словамъ Іокасты, былъ убитъ Лай, онъ встрѣтился именно съ такимъ человѣкомъ, какимъ она сейчасъ описывала своего покойнаго мужа; тотъ ѣхалъ на колесницѣ и хотѣлъ грубо заставить Эдипа свернуть съ дороги. Онъ не выдержалъ, вспылилъ и въ запальчивости убилъ путешественника, а затѣмъ и сопровождавшихъ его. Чтò, если это былъ Лай? Только одна надежда оставалась Эдипу: тотъ слуга, что спасся при убійствѣ Лая, говорилъ, что на него напали разбойники; не могъ же онъ одного принять за многихъ? Надо отыскать этого слугу. Іокаста охотно берется послать за нимъ. У нея своя надежда: пусть даже Эдипъ и убилъ Лая, все же онъ убилъ не своего отца: тотъ, кому было предсказано отцеубійство, погибъ раньше смерти Лая.

Хоръ, оставшись одинъ, предается благочестивымъ размышленіямъ, навѣяннымъ на него тѣмъ, чему онъ сейчасъ былъ свидѣтелемъ. Настроеніе его молитвеное. Іокаста выходитъ изъ дворца, чтобы принести жертву Аполлону Ликійскому, алтарь котораго у дворца. Она обезпокоена взволнованнымъ состояніемъ души Эдипа и

сѣтуетъ, что онъ не поступаетъ какъ прилично разумному мужу: вѣритъ недавнему оракулу, хотя его прошлыя предсказанія не оправдались.

Входитъ гонецъ изъ Коринѳа съ извѣстіемъ о смерти старика Полиба, и о томъ, что народъ Коринѳскаго перешейка избралъ Эдипа царемъ. Вѣсть вмѣстѣ и горестная, и радостная. Іокаста посылаетъ рабу за Эдипомъ; она не можетъ воздержаться, чтобъ не воскликнуть: что-жь послѣ этого значатъ оракулы боговъ? Эдипъ бѣжалъ отъ Полиба изъ страха, что ему суждено его убить, — и вотъ, тотъ умеръ своей смертью! Входитъ Эдипъ.

И онъ, въ свою очередь, не можетъ воздержаться отъ радостнаго восклицанія по тому же поводу. Смерть Полиба не есть ли доказательство безсмысленности оракуловъ? Но тотъ же гонецъ, который такъ успокоилъ душу Эдипа, взволнуетъ ее пуще прежняго.

Онъ открываетъ Эдипу, что Полибъ никогда не былъ его отцомъ; что онъ самъ, гонецъ, нашелъ его со связанными ногами на Киѳеронѣ, гдѣ пасъ когда-то стада; ему передалъ его другой пастухъ, который, какъ говорили, служилъ у Лая. Оказывается, что этотъ пастухъ и есть тотъ самый человѣкъ, который сопровождалъ Лая въ Дельфы. Услышавъ это, Іокаста поняла все. Въ порывѣ отчаянія она уходитъ во дворецъ; хоръ замѣчаетъ это, но Эдипъ плѣненъ новой надеждой: онъ увѣренъ, что окажется сыномъ какого-нибудь простолюдина. Хоръ раздѣляетъ его надежду; онъ идетъ дальше, онъ приходитъ въ радостное настроеніе: почемъ знать, быть можетъ Эдипъ окажется сыномъ какого-нибудь бога?

Является и жданный пастухъ. Послѣ многихъ отговорокъ онъ наконецъ сознается во всемъ. Сомнѣнія

нѣтъ: Эдипъ сынъ Лая и невольный отцеубійца. Эдипъ уходитъ; за нимъ слѣдуетъ и коринѳскій гонецъ. Хоръ оплакиваетъ злосчастіе царя. Гонецъ возвращается, и разсказываетъ о томъ, чего сейчасъ былъ свидѣтелемъ. Іокаста лишила себя жизни; Эдипъ, узнавъ объ этомъ, выкололъ себѣ глаза.

Слѣпой Эдипъ выходитъ къ народу оплакивая и проклиная свою горькую судьбу; онъ умоляетъ старцевъ куда нибудь увести его, убить, бросить въ море. Входитъ Креонтъ; онъ милосердно относится къ Эдипу, чѣмъ глубоко трогаетъ страдальца. Эдипъ дѣлаетъ послѣднія распоряженія: онъ проситъ Креонта похоронить Іокасту; онъ заботится особенно объ участи своихъ дочерей; сыновья—мужчины, они всегда найдутъ себѣ пропитаніе; но что станется съ бѣдными дѣвочками? И вдругъ ему страшно хочется обнять ихъ сейчасъ же! Тутъ онъ слышитъ подлѣ себя рыданія. Креонтъ, предчувствуя желанія Эдипа, привелъ его дочерей. Эдипъ благословляетъ за это Креонта, и забывая свое личное злополучіе, оплакиваетъ горькую участь, ждущую его дочерей. Креонтъ говоритъ, что спроситъ боговъ, какъ поступить съ Эдипомъ. Хоръ выражаетъ горестное раздумье о непрочности земного благополучія.

Теперь обратимся къ *Королю Лиру*.

Лиръ начинается разговоромъ Кента и Глостера; Мы узнаемъ, что король раздѣлилъ свои владѣнія между дочерьми на три совершено равныя части; онъ поступилъ справедливо, хотя и казалось будто онъ больше любитъ одного изъ зятьевъ. Глостеръ затѣмъ представляетъ Кенту своего старшаго, незаконнаго сына. Эта сцена служитъ прологомъ къ двойственому дѣйствію трагедіи; оба дѣйствія въ началѣ идутъ паралельно и затѣмъ, чѣмъ дальше,

тѣмъ крѣпче связываются или, лучше, сростаются въ одно неразрывное цѣлое.

Входятъ: Лиръ съ дочерьми, двумя зятьями и свитой. Лиръ доволенъ выраженіемъ любви старшихъ дочерей, и лишаетъ наслѣдства младшую за ея мнимую холодность. За Корделію вступается Кентъ, возбуждаетъ гнѣвъ короля и подвергается изгнанію. Корделія находитъ утѣшеніе въ томъ, что французскій король, любя ее, беретъ ее за себя безъ приданаго. Старшія сестры, оставшись однѣ, находятъ поведеніе отца страннымъ; онѣ предчувствуютъ, что имъ придется повозиться со старикомъ.

Эдмундъ строитъ козни противъ своего законнаго брата Эдгарда; при помощи поддѣльнаго письма онъ вооружаетъ отца противъ брата, и затѣмъ совѣтуетъ брату остерегаться отца, который почему-то на него разгнѣвался.

Гонерилья недовольна поведеніемъ свиты своего отца; она приказываетъ дворецкому приглядывать за нею и относиться къ ней холоднѣе. Лиръ, проводящій, вмѣстѣ со свитой въ сто рыцарей, согласно условію раздѣла королевства, первый мѣсяцъ у старшей дочери, возвращается съ охоты; онъ встрѣчаетъ Кента, который въ переодѣтомъ видѣ поступаетъ въ число его слугъ. Слѣдомъ, дворецкій, исполняя приказаніе своей госпожи, грубо обходится съ самимъ Лиромъ; вокругъ короля начинаютъ раздаваться голоса, что съ нимъ обходятся не по прежнему, не такъ, какъ подобаетъ его сану и величію. Шутъ своими насмѣшками прибавляетъ горечи къ пробуждающемуся сознанію Лира на счетъ отношеній къ нему приближенныхъ его дочери; но онъ пока еще не обвиняетъ Гонерилью. Она сама слишкомъ прямой и

грубой откровенностью окончательно открываетъ глаза Лиру и возбуждаетъ его гнѣвъ. Онъ оскорбленъ,—но... но у него есть еще дочь, и онъ ѣдетъ къ ней, посылая впередъ съ этимъ извѣстіемъ Кента.

Продолженіе козней Эдмунда противъ брата; онъ убѣждаетъ его бѣжать изъ отцовскаго дома, наноситъ самъ себѣ рану и окончательно вооружаетъ отца противъ Эдгара, говоря, что тотъ хотѣлъ убить его. Кентъ, пріѣхавъ съ письмомъ отъ Лира къ Реганѣ сталкивается съ дворецкимъ Гонерильи, заводитъ съ нимъ ссору и, по приказанію герцога Корнвальскаго, попадаетъ въ колодки. Глостеръ выражаетъ Кенту свое сочувствіе. Эдгаръ, убѣжавъ изъ отцовскаго дома, скрывается въ верясняке; онъ принужденъ притвориться полусумашедшимъ и нищимъ. Дѣйствіе возвращается къ Лиру. Первое, что онъ видитъ—его нарочный въ колодкахъ! Затѣмъ, дочь и зять отказываются принять его подъ предлогомъ болѣзни и усталости; Лиру подготавливается нерадостная встрѣча. Регана совѣтуетъ отцу примириться со старшей дочерью; Лиръ съ ѣдкой насмѣшкой и горькимъ проклятіемъ говоритъ о невозможности такого примиренія, и въ замѣнъ ласкательно, почти льстиво ублажаетъ Регану. Но вотъ является сама Гонерилья. Неужто Регана приметъ это чудовище? Да, она ея встрѣчаетъ, какъ любимую сестру, какъ будто между нею и отцемъ ничего не произошло! Того мало: Гонерилья оказывается добрѣе, снисходительнѣе Реганы; она предлагаетъ, повидимому, болѣе милостивыя условія, и Лиръ уже готовъ склониться на ея сторону. Въ сущности однако обѣ сестры одного поля ягода, и всегда будутъ дружно дѣйствовать противъ отца. Лиръ проклинаетъ обѣихъ дочерей. Онъ уходитъ отъ нихъ въ

ночь и бурю, не зная, гдѣ преклонитъ голову. Начинаются страданія Лира.

Проклятія Лира перемежаются и оттѣняются горькими шутками шута; Кентъ отыскиваетъ короля. Лиръ чувствуетъ, что сходитъ съума.

Глостеръ робко, въ бесѣдѣ съ Эдмундомъ, выражаетъ сочувствіе Лиру; онъ не прочь тайно помочь королю, и проситъ сына отвлечь вниманіе Корнвальскаго герцога; онъ сообщаетъ, что между зятьями Лира начинается раздоръ, и что Альбани склоняется на сторону короля. Онъ говоритъ также о таинственномъ полученномъ имъ письмѣ, которое оказывается впослѣдствіи письмомъ Корделіи. Эдмундъ рѣшается предать отца. Слѣдуетъ продолженіе изображенія страданій Лира. Лиръ сводится съ Эдмундомъ; притворное, хотя и вынужденное сумашествіе, сопоставляется съ настоящимъ. Глостеръ помогаетъ Лиру.

Эдмундъ выдаетъ отца и получаетъ за то титулъ графа Глостера. Продолженіе страданій Лира; Глостеръ снова высказываетъ ему участіе, предупреждая подслушанный имъ заговоръ на его жизнь. Глостеръ страдаетъ за свое сочувствіе къ Лиру: ему выкалываютъ глаза. Жестокость казни возмущаетъ одного изъ слугъ и онъ ранитъ герцога Корнвальскаго. Эдгаръ встрѣчаетъ слѣпого отца и беретъ его подъ свое покровительство.

Драма возвращается къ Эдмунду: въ него влюбляется Гонерилья. Ссора Гонерильи съ ея мужемъ; приносятъ вѣсть о казни Глостера; Альбани рѣшается отомстить за него.

Кентъ встрѣчается съ джентельменомъ около Дувра; онъ узнаетъ отъ него, какъ приняла Корделія вѣсть о несчастіи отца. Корделія распоряжается, чтобъ оты-

скали отца, и совѣтуется съ докторомъ; приходитъ извѣстіе о приближеніи английскихъ силъ.

Регана разговариваетъ съ дворецкимъ своей сестры; узнаетъ, что онъ ѣдетъ отъ Гонерильи къ Эдмунду; въ ней возбуждается ревность. Она поручаетъ дворецкому, въ случаѣ встрѣчи съ Глостеромъ, убить его.

Эдгаръ ведетъ слѣпого отца; Глостеръ въ отчаяніи и хочетъ умереть; пользуясь слѣпотой отца, Эдгаръ увѣряетъ его, что привелъ его на край утеса, выдавшагося въ море; стоитъ ему сдѣлать шагъ, и онъ найдетъ вѣрную смерть. Глостеръ прыгаетъ съ мнимаго утеса; Эдгаръ, перемѣняя голосъ, съ участіемъ подбѣгаетъ къ нему и удивляется, какъ онъ не разбился въ дребезги, упавъ съ такой высоты: онъ считаетъ его спасеніе дѣломъ боговъ; конечно, Эдгаръ имѣлъ цѣлью излѣчить отца отъ отчаянія. Входитъ Лиръ. Трогательная встрѣча двухъ страдальцевъ. Входитъ дворянинъ съ прислугой, посланный Корделіей на поиски Лира. Лиръ убѣгаетъ; за нимъ посланы слуги. Эдгаръ узнаетъ отъ дворянина о расположеній армій. Эдгаръ остается съ отцомъ; входитъ дворецкій Гонерильи и намѣривается убить Глостера, радуясь заранѣе полученію обѣщанной награды. Эдгаръ вступается за отца и убиваетъ дворецкаго. Изъ найденнаго на убитомъ письмѣ онъ узнаетъ, что Гонерилья злоумышляетъ на жизнь своего добродѣтельнаго супруга и думаетъ его промѣнять на Эдмунда. Трогательная сцена встрѣчи и примиренія Корделіи съ Лиромъ. Дворянинъ сообщаетъ Кенту новости о смерти герцога Корнвальскаго, а равно относительно того, что побочный сынъ Глостера предводительствуетъ войскомъ покойнаго герцога, а Эдгаръ вмѣстѣ съ отцомъ, по слухамъ, находится въ Германіи.

Дѣйствіе возращается къ Эдмунду и Реганѣ; она ревнуетъ его къ Гонерильѣ; входитъ Альбани съ женою; переодѣтый Эдгаръ подаетъ письмо герцогу и проситъ въ случаѣ побѣды, послѣ сраженія, вызвать его трубой: онъ съумѣетъ подтвердить слова письма, хотя и смотритъ мужикомъ.

Новая сцена. Эдгаръ усаживаетъ отца подъ деревомъ на время сраженія и вскорѣ возвращается съ извѣстіемъ, что битва проиграна и Лиръ съ Корделіей взяты въ плѣнъ.

Британскій станъ около Дувра. Проводятъ плѣнныхъ Лира и Корделію; ихъ захватывающій за душу разговоръ о томъ, что они станутъ дѣлать въ тюрьмѣ; Эдмундъ даетъ офицеру письменный приказъ и велитъ ему отправиться въ темницу и тамъ прочесть и исполнить что̀ сказано въ бумагѣ. Входятъ: Альбани, Гонерилья и Регана. Альбани, воздавая хвалу Эдмунду за выказанную имъ храбрость, недоволенъ его распоряженіемъ относительно короля и Корделіи; Регана вступается за Эдмунда, говоря, что она дала ему уполномочіе, и объявляетъ Эдмунда своимъ супругомъ и повелителемъ. Сестры готовы броситься другъ на друга. Альбани арестуетъ Эдмунда по обвиненію въ государственной измѣнѣ и съ горькой насмѣшкой говоритъ Реганѣ, что онъ дѣлаетъ это въ ея интересѣ: Гонерилья имѣетъ на ея будущаго мужа тѣже виды, что и она. Альбани приказываетъ вызвать трубой Эдгара. Реганѣ дурно, и ея уводятъ. Входитъ Эдгаръ съ опущеннымъ забраломъ; битва его съ Эдмундомъ. Гонерилья слишкомъ явно выражаетъ свою любовь къ раненому Эдмунду. Герцогъ заставляетъ ее замолчать, показывая ей ея письмо къ Эдмунду. Гонерилья уходитъ съ угрозой. Эдгаръ открываетъ свою

личность; разсказываетъ по просьбѣ Альбани свои приключенія и свою встрѣчу съ отцомъ; онъ открылся ему только тогда, когда уже вооружился для поединка; но сердце старика было слишкомъ переполнено и радостью, и горемъ,—и разорвалось внезапно. Разсказъ Эдгара трогаетъ Эдмунда. Вбѣгаетъ джентельменъ съ окровавленнымъ кинжаломъ въ рукахъ: Гонерилья отравила сестру и закололась сама. Вносятъ трупы обѣихъ сестеръ. Эдмундъ взволнованъ и, вопреки своей природѣ (какъ онъ выражается), хочетъ окончить жизнь добрымъ дѣломъ и спасти отъ смерти Лира и Корделію, приговоренныхъ къ смерти имъ совмѣстно съ Гонерильей. Посылаютъ отмѣнить приказъ, но уже слишкомъ поздно: слышны вопли Лира, и онъ входитъ, неся трупъ Корделіи. Смерть Лира.

IX.

Продолженіе предыдущаго.—Разборъ плановъ *Лира* и *Эдипа*.—Сосредоточенность дѣйствія въ античной трагедіи. — Выводы и заключенія. — Значеніе разсказа въ драмѣ.

При сравненіи фабулъ *Лира* и *Эдипа*, въ томъ видѣ, какъ онѣ развиты въ соотвѣтствующихъ трагедіяхъ, раньше всего бросается въ глаза то, что обстоятельства дѣйствія въ *Лирѣ* гораздо разнообразнѣе, чѣмъ въ *Эдипѣ;* Шекспиръ вводитъ насъ въ обширный кругъ болѣе сложной жизни, чѣмъ какая рисуется въ *Эдипѣ*, изображаетъ большее число лицъ. Невольно вспоминаются при этомъ слова покойнаго К. Н. Леонтьева, что чѣмъ дальше идетъ исторія человѣчества, тѣмъ жизнь становится все сложнѣе и сложнѣе.

Вторая разница въ томъ, что драма Шекспира обнимаетъ болѣе долгій періодъ времени, чѣмъ драма Со-

фокла. Изложеніе Шекспира болѣе историческое; но его отнюдь нельзя назвать прямо хронологическимъ: у Шекспира, какъ и у Софокла, событія не просто слѣдуютъ одно за другимъ, но вытекаютъ одно изъ другого по законамъ необходимости и вѣроятія. Оттого, не взирая на большую сложность фабулы, драма вполнѣ ясна и удобообозрима. Обстоятельства, кажущіяся сначала посторонними главному дѣйствію, по мѣрѣ развитія драмы, все ближе и ближе сплетаются съ нимъ. Судьба Глостера и его сыновей перестаетъ быть приставкой судьбѣ Лира. Только немногія и менѣе значительныя сцены имѣютъ значеніе чисто хронологическое; напримѣръ, сцена, гдѣ Регана бесѣдуетъ съ дворецкимъ, гдѣ Корделія посылаетъ дворянина отыскать Лира, гдѣ Кентъ бесѣдуетъ съ дворяниномъ о новостяхъ, гдѣ Эдгаръ извѣщаетъ отца о томъ, что Лиръ взятъ въ плѣнъ, и другія; на нѣкоторыя изъ нихъ мы укажемъ ниже. Въ подобныхъ сценахъ трагедія становится драматизованной хроникой. Всѣ эти сцены сами по себѣ не имѣютъ драматическаго достоинства; въ нихъ не развивается никакого, даже эпизодическаго дѣйствія; они просто объяснительныя сцены, написанныя, какъ думается, въ виду современнаго Шекспиру зрителя, которому безъ такихъ напоминаній, повтореній и разъясненій было трудно опознаться въ ходѣ драмы; ему требовалось узнать сперва намѣренія лица, а потомъ видѣть ихъ исполненіе.

У Софокла дѣйствіе идетъ такъ сказать сплошь; у Шекспира оно болѣе прерывисто. Наше вниманіе отъ Лира отвлекается обстоятельствами менѣе важными, — чтò особенно замѣтно въ III дѣйствіи. Первый порывъ ярости Лира (сцена I) прерывается мало значительной сценой между Глостеромъ и Эдмундомъ; затѣмъ мы возвра-

щаемся снова къ Лиру и тутъ видимъ Глостера исполняющимъ то, что раньше онъ только намѣревался сдѣлать; тутъ онъ въ дѣйствіи: онъ сострадаетъ, онъ помогаетъ Лиру. И вновь мы теряемъ Лира изъ виду, дабы присутствовать при новой объяснительной сценѣ, гдѣ Эдмундъ не выдаетъ даже отца (это было бы дѣйствіе), а просто разговариваетъ съ герцогомъ Корнвальскимъ послѣ измѣны (сцена V). Тутъ просто доводится до свѣдѣнія зрителя, что задуманный фактъ уже приведенъ въ исполненіе. Затѣмъ мы вновь возвращаемся къ Лиру.

Замѣтимъ, что для зрителя шекспировскихъ временъ, въ силу особенностей устройства тогдашней сцены *) и отсутствія декорацій, такіе перерывы были менѣе замѣтны; для насъ же, при чтеніи трагедіи, подобныя сцены кажутся излишними; перечитывая ее, мы ихъ невольно пробрасываемъ, а потому, когда въ театрѣ онѣ выпускаются, то мы не только не чувствуемъ ихъ отсутствія, а, напротивъ, сцена, напримѣръ, страданій Лира вслѣдствіе этого производитъ сильнѣйшее, болѣе цѣльное впечатлѣніе.

Въ *Эдипѣ* нѣтъ и слѣда такихъ перерывовъ дѣйствія, такихъ объяснительныхъ сценъ. Съ начала и до конца оно идетъ плавно, развивается послѣдовательно и правильно. И, конечно, это зависитъ не отъ того только, что длительность трагедіи Софокла обнимаетъ меньшій періодъ времени. Сила трагедіи Софокла заключается въ томъ, что дѣйствіе въ ней сосредоточено вокругъ одного главнаго обстоятельства, именно узнанія—кто виновенъ въ смерти Лая; это узнаніе, въ свою

*) Именно, на сценѣ была еще малая сцена, въ родѣ той, какую устраиваютъ у насъ, напримѣръ, въ *Гамлетѣ*; дѣйствіе шло попеременно, то на той, то на другой.

очередь, приводитъ къ злосчастію Эдипа; дѣйствіе поэтому сосредоточивается на личности Эдипа и притомъ вдвойнѣ, одновременно, какъ на лицѣ производящемъ розыскъ и какъ на невольномъ преступникѣ. И съ какимъ тонкимъ художественнымъ разсчетомъ расположенъ ходъ дѣйствія! Терезій является обвинителемъ Эдипа; но онъ гадатель, провидецъ, его обвиненіе можетъ быть и справедливо, но оно голословно. Раньше, чѣмъ Терезій успѣлъ его обвинить, Эдипъ уже вспылилъ: онъ сердится на него за туманную двусмысленность рѣчей. Эта черта его характера не только способствуетъ пониманію его будущихъ обвиненій Терезія и Креонта; она невольно вспомнится при разсказѣ, при какихъ именно обстоятельствахъ онъ убилъ Лая: въ молодости его запальчивость, конечно, была еще сильнѣе. Гнѣвъ царя проистекаетъ не изъ какихъ-нибудь личныхъ поводовъ; то гнѣвъ правдиваго человѣка, на котораго злонамѣренно взваливаютъ чужую вину. Эдипъ не сталъ бы запираться, если-бъ чувствовалъ себя хотя косвенно прикосновеннымъ къ убійству. И, дѣйствительно, едва Іокаста, думая успокоить его, сказала, что Лай убитъ въ такомъ мѣстѣ, гдѣ сходятся три дороги, какъ онъ уже спрашиваетъ, гдѣ же именно этотъ перекрестокъ, какихъ лѣтъ, какого вида былъ Лай и много ли съ нимъ было людей. И слѣдомъ прямо сознается, что именно на этомъ перекресткѣ убилъ человѣка и, вдобавокъ, по всѣмъ видимостямъ именно Лая. Правдивость Эдипа поразительна: она высказывается именно тогда, когда для него легче всего было удалить отъ себя всякое подозрѣніе.

Привходитъ новое обстоятельство: является гонецъ изъ Коринѳа, и пришелъ-то съ вѣстью о смерти Полиба и избраніи въ цари Эдипа, — человѣкъ не вовсе

посторонній, а тотъ, кто нѣкогда спасъ младенца-Эдипа.

Быть можетъ, скажутъ, что появленіе такого гонца именно въ данную минуту дѣйствія, указываетъ на нѣкоторую подстроенность въ планѣ драмы: онъ явился именно тогда, когда нужнѣе всего. Но его появленіе не заключаетъ въ себѣ ничего невѣроятнаго или неправдоподобнаго. Поэтъ всегда въ правѣ распоряжаться по произволу подобными обстоятельствами; подстроенность обнаруживается только тамъ, гдѣ нѣчто неожиданное выводится ради произведенія внѣшняго эффекта, да притомъ въ подобныхъ случаяхъ авторъ обычно издалека подготовляетъ читателя къ появленію придуманной имъ *ad hoc* неожиданности, именно потому, что ему хочется скрыть свою преднамѣренность. Мы дѣлаемъ настоящее замѣчаніе въ виду того, что подобныя чисто подъяческія придирки не въ маломъ ходу. Нѣтъ произведенія, къ которому нельзя было бы ихъ предъявить. Напримѣръ, въ *Лирѣ* можно спросить: отчего Эдгаръ убиваетъ дворецкаго именно въ то мгновеніе, когда для дальнѣйшаго хода дѣйствія требуется письмо Гонерильи къ Эдмунду? и т. д. Довольно и того, что подобныя обстоятельства нисколько не противорѣчатъ естественному ходу дѣлъ на свѣтѣ.

И этотъ человѣкъ, приходу котораго такъ радуются Эдипъ и Іокаста, приноситъ имъ гибель.

Въ длинной цѣпи обстоятельствъ трагедіи нѣтъ ни одного лишняго, ни одного не идущаго прямо къ дѣлу; ни одной сцены, ни одной строчки даже, которую можно бы выбросить безъ ущерба піесѣ. Дѣйствіе обособлено ото всего посторонняго, ото всего, что могло бы его затемнить или отвлечь въ сторону его теченіе: оно сосре-

доточено и представляетъ собою истинный идеалъ дѣйствія.

Не отвергаемъ, что такой сосредоточенности дѣйствія въ извѣстной мѣрѣ способствуетъ, между прочимъ, и то обстоятельство, что трагедія начинается близко къ конечной катастрофѣ, но только способствуетъ, а никакъ не обусловливаетъ. Расинъ, въ качествѣ вѣрнаго ученика и подражателя древнимъ, ради соблюденія единства времени, также начиналъ трагедіи близко къ развязкѣ; но въ одномъ изъ лучшихъ своихъ произведеній, въ *Федрѣ*, увлекшись судьбой Ипполита въ V актѣ, онъ совсѣмъ упустилъ изъ виду свою героиню, нарушилъ ходъ дѣйствія, дотолѣ сосредоточеннаго на Федрѣ, а потому ея гибель является не неизбѣжнымъ трагическимъ концомъ, а холодной, механически придѣланной развязкой. Сосредоточенность дѣйствія, въ разъясненномъ смыслѣ, вообще въ большей или меньшей степени присуща греческой трагедіи, но нигдѣ она не достигаетъ такого совершенства, какъ въ *Эдипѣ*.

Слѣдуетъ замѣтить, что не смотря на указанную прерывчатость въ ходѣ дѣйствія *Лира*, во всей трагедіи удивительнымъ образомъ соблюдена постепенность въ ходѣ главнаго дѣйствія. Мы будемъ имѣть случай указывать на это впослѣдствіи *). Въ дополненіе къ сказанному, прибавимъ, что большая удаленность начала трагедіи отъ ея конца, большая длительность дѣйствія въ трагедіяхъ Шекспира находится въ связи со многими особенностями его генія; она даетъ ему напримѣръ, возможность полнѣе изобразить счастіе лица, котораго постигаетъ затѣмъ злополучіе; въ трагедіяхъ, основан-

*) См. ниже Отдѣлъ II.

ныхъ на страсти, благодаря ей, развитіе страсти изображается съ изумительной постепенностью.

Присутствіе указанныхъ объяснительныхъ сценъ не составляетъ какого-либо существеннаго недостатка; въ самомъ дѣлѣ, какъ мы замѣтили выше, его легко можетъ устранить любой читатель, любой режиссеръ! Подобныя сцены имѣются не въ одномъ *Лирѣ*, но почти во всѣхъ трагедіяхъ Шекспира; ими страдаетъ даже самая несложная изъ драмъ Шекспира, *Макбетъ*. И тамъ порою дважды повторяется одно и то же обстоятельство. Мы присутствуемъ, напримѣръ, при убійствѣ Банко, и затѣмъ слышимъ разсказъ о немъ; мы видимъ, какъ гибнетъ леди Макдуфъ, и слышимъ разсказъ о ея гибели, и т. д.

Мы останавливаемся на такомъ пріемѣ Шекспира единственно потому, что онъ послужилъ поводомъ къ правилу, столь же условному, какъ и пресловутыя три единства, будто въ драмѣ всѣ, даже самыя ничтожныя обстоятельства, должны быть изображены въ дѣйствіи, а отнюдь не въ разсказѣ. Конечно, изображеніе въ дѣйствіи противопологается въ извѣстномъ смыслѣ разсказу о немъ, или его описанію, но заключать отсюда, что какой бы то ни было разсказъ вовсе не допустимъ въ драмѣ, или что онъ долженъ быть повтореніемъ уже извѣстнаго читателю событія, по меньшей мѣрѣ опрометчиво.

Во первыхъ, есть обстоятельства, изображеніе которыхъ въ дѣйствіи не удобно, даже не возможно, по крайней мѣрѣ, для художника слова. Въ такихъ случаяхъ самъ Шекспиръ, не боявшійся дробленія сценъ и переноса дѣйствія изъ одного мѣста въ другое, прибѣгалъ къ разсказу. Таковы, напримѣръ, разсказъ Офеліи о сумашествіи Гамлета, разсказъ Гамлета о томъ,

какъ онъ отдѣлался отъ Розенкранца и Гильденштерна, разсказъ королевы о смерти Офеліи, знаменитый разсказъ Тирелля въ *Ричардѣ III* объ убійствѣ дѣтей Эдварда и т. д.

Во вторыхъ, разсказъ можетъ имѣть драматическое значеніе; онъ можетъ обусловливать дальнѣйшій ходъ дѣйствія, вести къ извѣстному перелому въ настроеніи того или другого лица; мы сейчасъ лишь видѣли, что разсказъ Эдгара о его собственныхъ приключеніяхъ, о бѣдахъ Глостера и его смерти трогаетъ Эдмунда, и, конечно, обусловливаетъ его послѣдующую рѣшимость спасти Лира и Корделію. Какъ бы въ опроверженіи ложнаго правила о разсказѣ, въ приведенныхъ изъ *Макбета* примѣрахъ, именно наглядныя изображенія убійствъ Банко и леди Макдуфъ не имѣютъ никакого драматическаго значенія, а потому не необходимы, могутъ быть безъ ущерба піесѣ опущены и въ чтеніи, и при представленіи; напротивъ, разсказы о нихъ имѣютъ важное значеніе на ходъ дѣйствія, и существенно необходимы.

Понятно, что правила, подобныя сейчасъ изложенному, не имѣютъ иного значенія, кромѣ того, что въ рукахъ рецензентовъ могутъ служить орудіемъ для выходокъ противъ драматурговъ.

X.

Интрига, какъ противоположность единству дѣйствія.—Два рода псевдодрамы. — Испанская драма чести, французская драма благоприличія — Сценическія сочиненія.—Вольтеръ, Гюго, жанровая комедія.

Изъ предыдушихъ разъясненій явствуетъ, что ничто столь не противоположно истинному единству дѣйствія, ничто столь не антихудожественно, какъ *интрига* или сплетеніе случайностей. На этомъ не стоило бы настаивать, еслибъ

у насъ (да у насъ ли однихъ?) въ послѣднее время, вслѣдствіе забвенія истинныхъ основъ художественности и происшедшаго отъ этого паденія критики, не усилились до чрезмѣрности восхищеніе умѣньемъ французскихъ литераторовъ вести интригу, поворотъ въ пользу лже-классицизма и преклоненіе предъ испанскими драматургами, основывавшими въ тринадцати случаяхъ изъ пятнадцати свои драмы на игрѣ случайности, на болѣе или менѣе запутанной интригѣ.

Аристотель справедливо замѣтилъ (и въ этомъ замѣчаніи сказалась художественная натура грека), что и случайное намъ нравится болѣе, когда оно происходитъ какъ бы по умыслу, напримѣръ, убійца Митія смотрѣлъ на его статую, а она въ это время упала и убила его самого. Примѣръ такой же случайности мы находимъ въ извѣстной балладѣ Уланда. Слуга убилъ рыцаря изъ зависти къ его сану, одѣлся въ латы убитаго, сѣлъ на коня, но конь на мосту сбросилъ съ себя сѣдока въ рѣку, и тотъ утонулъ въ тяжелыхъ рыцарскихъ доспѣхахъ. На такой же случайности основано преданіе, послужившее сюжетомъ баллады Шиллера *Ивиковы Журавли*.

Греческій философъ прибавляетъ, что подобныя случайности кажутся намъ не случайными. Да, мы видимъ въ нихъ перстъ Божій.

И такъ, въ послѣднее время усиливается восхваленіе всяческой интриги. Не поэзіей начинаютъ дорожить, а *сочинительствомъ*. Игра ума, хотя бы по себѣ и замѣчательнаго, — ума, придумывающаго разнообразныя приключенія, хотя бы ради доказательства или прославленія какой-либо мысли,—смѣшивается съ творческимъ воображеніемъ. „Естественный ходъ событій,—говоритъ

Лессингъ,—плѣняетъ талантъ, сочинителя же *) онъ страшитъ; талантъ любитъ простоту, остроуміе (Witz)—запутанность".

Художественное, поэтическое, драматическое или творческое (назовите, какъ, хотите) изображеніе жизни есть правдивое ея изображеніе, и притомъ именно того, что въ ней *не* случайно, изображеніе, согласное съ существенными законами самой жизни; твореніе по образу и подобію жизни, или образное подражаніе жизни, какъ говорили греки. Въ жизни же замѣчаемъ ходъ событій естественный, ходъ по необходимости или развитіе по законамъ органическимъ; случайность не есть законъ жизни, а исключеніе, нарушеніе ея закономѣрности. Оттого изображеніе ряда случайностей не можетъ быть художественнымъ, и если человѣкъ съ талантомъ впадаетъ по какимъ-либо причинамъ въ подобную ошибку, то перестаетъ быть вполнѣ художникомъ, и его творчество можетъ проявляться только въ частностяхъ, напримѣръ, въ удачной рисовкѣ того или инаго типа, рѣже въ удачномъ очертаніи характера, наконецъ, въ удачномъ описаніи того или инаго предмета. Въ цѣломъ же, произведеніе выйдетъ ложнымъ, фальшивымъ. Лессингъ не потому осуждалъ французскій трагическій театръ, что представители его стремились къ достиженію трехъ единствъ (онъ зналъ, вѣдь, какъ у грековъ являлись эти три единства), а потому, что они понимали и искусство, и его законы формальнымъ, ложнымъ образомъ; а понимай они ихъ правильно, онъ и вниманія бы не

---

*) Я не знаю какъ ближе передать значеніе употребленнаго Лессингомъ слова Stümper «Кропатель» было бы и грубо, и неправильно: Лессингъ говоритъ о сочинительствѣ Корнеля въ противность истинному творчеству.

обратилъ, три у нихъ единства или тридцать три. Онъ считалъ ихъ піесы плохими не потому что дурными или хорошими стихами они написаны, не потому, что есть или нѣтъ въ нихъ прекрасныя частности (онъ зналъ даже, что это-то въ нихъ есть), а потому, что они, ради условныхъ правилъ, извращали изображеніе жизни *). Художникъ, идущій отъ лживаго пониманія искусства приходитъ къ лживому изображенію жизни, а неправильно понимающій основы жизни, составляетъ лживохудожественныя, псевдо-драматическія произведенія, превращаясь изъ художника въ сочинителя. Вотъ мысль Лессинга. И жаль, если Лессингова правда не въ прокъ пойдетъ, а сдается будто она не въ прокъ пошла, когда видишь увлеченіе *блестящею* лживостью и только что не слышишь стариннаго французскаго положенія: *поэзія есть сладостный обманъ.*

*) Кстати замѣтить, что Корнель и Расинъ у насъ почти забыты, что многіе даже не рѣшаются читать ихъ, считая ихъ произведенія съ начала до конца напыщенными, ходульными, чуть ли не чѣмъ-то въ родѣ трагедій г. Сумарокова. Такое мнѣніе, конечно, ошибочно по своей преувеличенности. Лессингъ собственно отвергалъ ихъ значеніе, какъ поэтовъ трагическихъ. Но въ піесахъ, какъ Корнеля, такъ и Расина есть свои прелести. Оба, напримѣръ, превосходны въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ изображаютъ лирическіе моменты жизни дѣйствующихъ лицъ. Вѣдь не одни лирическіе поэты, но всякій изъ насъ по временамъ бываетъ лирикомъ, приходитъ въ особое поэтическое настроеніе, и тогда выражаетъ самыя интимныя чувства съ изумительною правдивостью и искренностью, съ картинною образностью и живымъ одушевленіемъ. Вотъ такіе-то моменты Корнель и Расинъ изображаютъ въ совершенствѣ и тутъ они становятся равными самымъ великимъ поэтамъ. Лессингъ считалъ французскихъ драматурговъ холодными не потому, что они, какъ ошибочно полагаетъ Льюисъ, оспаривающій германскаго критика, будто бы не умѣли вовсе выражать чувствъ, или не проявляли вовсе пыла, жара, увлеченія и душевной теплоты, а потому что ихъ піесы, какъ цѣлое, не производятъ свойственнаго трагедіямъ впечатлѣнія, не возбуждаютъ въ должной степени состраданія, какъ трагедіи Эсхила, Софокла, Эврипида, Шекспира. Словомъ, онъ, и справедливо, видитъ у французскихъ драматурговъ отсутствіе самыхъ характерныхъ свойствъ не поэтовъ вообще, а собственно поэтовъ трагическихъ.

Чтò же бываетъ причиной подобной художественной фальши? Главныхъ причинъ двѣ:

1) Писатель находится подъ сильнымъ вліяніемъ господствующей идеи своего вѣка или какого-либо господствующаго предразсудка, и въ своихъ произведеніяхъ гнетъ жизнь ради доказательства идеи или прославленія предразсудка.

2) Писатель руководится не желаніемъ правдиво изобразить жизнь, а желаніемъ угодить господствующему условному вкусу, позабавить или поразить зрителя или читателя; увлекается же этимъ, не подозрѣвая высшей цѣли искусства, ради ли славы, ради ли денегъ.

Возможно, конечно, и соединеніе обѣихъ причинъ, при преобладаніи которой нибудь изъ нихъ.

Къ первой котегоріи писателей относятся испанскіе драматурги и первоначальники французскаго лже-классицизма.

Лопе де Вега и Кальдеронъ писали подъ вліяніемъ господствовавшаго въ ихъ время народнаго испанскаго предразсудка о важности *условныхъ понятій чести*. Этотъ предразсудокъ не очищался у нихъ христіанскимъ воззрѣніемъ, они не судили его съ высшей, всечеловѣческой точки зрѣнія, а прославляли какъ нѣчто высокое и важное, къ чему всѣми силами долженъ стремиться человѣкъ. Основная мысль ихъ піесъ можетъ быть выражена такъ: всякое дѣяніе, хотя бы и не похвальное, всякое преступленіе даже, совершенное ради удовлетворенія принципамъ условной чести, есть дѣло въ высшей степени прекрасное и великое, достойное быть награжденнымъ отъ мірскаго намѣстника Божія на землѣ, короля. Ходъ піесы вслѣдствіе этого таковъ: честь человѣка оскорблена, онъ ищетъ какъ бы отмстить, не раз-

бирая средствъ, вслѣдствіе чего попадаетъ въ бѣду, изъ которой его выручаетъ являющійся въ концѣ піесы, какъ deus ex machina, король, изрекающій прощеніе преступнику, ибо онъ впалъ въ преступленіе ради чести (напримѣръ, *Заламейскій Алькадъ*, Кальдерона). Другой варіантъ: влюбленный юноша, по той или другой причинѣ, для удовлетворенія ли своей или отцовской чести (напримѣръ, піеса, послужившая основой Корнелева *Сида* *), или же чести своего государя и повелителя (напримѣръ, *Севильская Звѣзда*, Лопе де Вега), убиваетъ на поединкѣ отца или брата своей возлюбленной, съ которою, при непремѣнномъ участіи короля, вѣнчается потомъ, ибо хотя онъ братоубійца или отцеубійца, но какъ таковой изъ-за чести, то и долженъ быть награжденъ и препрославленъ.

Еще примѣръ, гдѣ государь является непогрѣшимымъ рѣшителемъ въ своемъ собственномъ дѣлѣ. Герцогъ, заподозривъ побочнаго сына въ преступной любви къ молодой своей женѣ, слѣдующимъ образомъ защищаетъ поруганную честь. Связавъ руки и ноги женѣ и завязавъ ей ротъ, онъ привязываетъ ее къ креслу и покрываетъ простыней. Затѣмъ объявляетъ сыну, что въ сосѣдней комнатѣ въ такомъ положеніи находится дворянинъ, злоумышлявшій на его священную особу. Сынъ обязанъ пойти и, не подымая покрывала, убить преступника. Самъ герцогъ наблюдаетъ издали за исполненіемъ казни. Едва совершилось ужасное дѣло, какъ герцогъ зоветъ стражу и велитъ немедленно убить сына, клевеща, будто тотъ умертвилъ герцогиню за то, что она

*) Вспомнимъ, что *Сидъ* написанъ Корнелемъ въ тѣ времена, когда люди дрались подъ висилицами, приготовленными для повѣшенія дуэлистовъ.

носила во чревѣ сына (sic), имѣвшаго большія права на наслѣдство, чѣмъ онъ, хотя и старшій, но незаконнорожденный. Герцогъ не чувствуетъ ни раскаянія, ни даже горя; онъ изъявляетъ только желаніе видѣть трупы сына и жены. Какъ герцогъ, какъ государь, онъ не можетъ быть не правъ; совершенное имъ есть *наказаніе безъ мести*. Піеса (Лопе де Вега) оканчивается словами, изъ коихъ явствуетъ, что поступокъ герцога долженъ послужить „примѣромъ“ для Испаніи. Все это, конечно, весьма типично, но ни мало не человѣчно *).

Дальнѣйшіе примѣры, кажется, излишни.

Понятно, что вообще чѣмъ запутаннѣе, невыходимѣе и невозможнѣе положеніе, изъ коего, соблюдя святыню условной чести, выйдетъ герой, тѣмъ очевиднѣе, что вся наша жизнь должна быть заботой объ этой условной чести. Какъ въ духовной жизни все должно быть направлено ad majorem gloriam Dei, такъ въ свѣтской—ad majorem gloriam honoris. Воздатель за первое Богъ, за второе король. Обѣ мысли были въ свое время въ Испаніи народными, ибо вытекали изъ обстоятельствъ исторической жизни народа; оба знаменитые драматурга были членами инквизиціи. Мысли эти пустили глубокіе корни; слѣды ихъ явны и доселѣ **).

---

*) Одинъ изъ панегеристовъ Лопе, его французскій переводчикъ г. Баре, увлеченный наказаніемъ преступной любви, заключаетъ такъ: «Лопе доказываетъ этимъ, не единственнымъ у него, примѣромъ, что талантъ во всѣхъ случаяхъ, когда онъ того желаетъ, можетъ *спасти мораль на сценѣ* и что не проповѣдуя можно указать зрителямъ въ чемъ правда и въ чемъ кривда». Хороша мораль!

**) Можно сомнѣваться, слѣдуетъ ли такихъ писателей какъ Вега и Кальдеронъ называть великими иначе какъ въ условномъ смыслѣ, то-есть относительно ихъ значенія въ родной словесности; признавать же ихъ за міровыхъ геніевъ, равныхъ Шекспиру, по меньшей мѣрѣ опрометчиво. Такое міровое значеніе испанскихъ драматурговъ (преимущественно Кальдерона) выдумано А. Шлегелемъ. Талантъ второстепенный

Изъ лже-классиковъ возьмемъ Расина. Его такъ называемыя трагедіи написаны подъ господствомъ придворнаго предразсудка о благоприличіи (bienséance). Какъ величіе у испанскихъ драматурговъ полагалось въ исполненіи правилъ условной чести, такъ у Расина нѣтъ доблести безъ исполненія условнаго придворнаго благоприличія. Какъ тѣ придумывали случайности для своей цѣли, такъ этотъ портилъ естественный ходъ греческой трагедіи для своей. Вотъ одно весьма характерное въ этомъ отношеніи мѣсто изъ предисловія къ *Федрѣ:*

„Я озаботился также,—говоритъ Расинъ,—сдѣлать ее (Федру) менѣе отвратительною, чѣмъ каковою она является въ трагедіяхъ древнихъ, гдѣ она рѣшается сама оклеветать Ипполита. Я полагалъ, что въ клеветѣ есть нѣчто слишкомъ низкое и черное, чтобы вложить ее въ уста принцессы... Эта низость казалась мнѣ болѣе приличною (convenable) мамкѣ, которая могла имѣть склонности болѣе рабскія“.

Какъ вложить клевету въ уста принцессы, на это есть раба! И это говоритъ придворный поэтъ *христіаннѣйшаго* короля. Да въ язычествѣ не думали о людяхъ столь низко. Аристотель, за котораго въ минуты опасности (и всегда неудачно) такъ любили прятаться лже-классики, прямо говоритъ, что честнымъ можетъ быть всякій человѣкъ, въ томъ числѣ рабъ.

и черезчуръ самолюбивый, онъ по нерѣдкому обычаю такого рода людей, вмѣсто того, чтобы продолжать въ критикѣ великое дѣло Лессинга, возгорѣлъ желаніемъ сказать нѣчто *новенькое* и не упускалъ случая задѣть великаго критика. Если Лессингъ хвалился что воскресилъ Шекспира, то и А. Шлегелю понадобилось тоже кого-нибудь воскресить. Выборъ палъ на испанцевъ по сочувствію къ ультра-католическимъ идеямъ. Нельзя не прибавить, что по свидѣтельству Шерра въ его жизни Шиллера увлеченіе испанскою драмой, ея дикою фантастичностью, принесло не мало вреда развитію нѣмецкой драматургіи.

Понятно, что увлеченіе народными или придворными предразсудками ложилось бременемъ на произведенія писателей и что нерѣдко, гдѣ они желали представить образецъ доблести и величія, на человѣческія глаза является низкое и пошлое.

Истинно великій современникъ Веги и Кальдерона, Сервантесъ, не раздѣлялъ въ *Донъ-Кихотѣ* ихъ пристрастія къ запутанной интригѣ и былъ не членомъ инквизиціи, а христіаниномъ, видѣвшимъ человѣка и въ гнетомомъ его соплеменниками маврѣ. И великій современникъ Корнеля и Расина, Мольеръ, стремился къ правдивому изображенію жизни.

Перехожу ко второй категоріи всевдо-драматурговъ.

Они принадлежатъ по преимуществу ко французскому театру и въ другихъ странахъ являются вслѣдствіе французскаго вліянія. Родоначальникъ ихъ—Вольтеръ *). Найдя у Сенъ-Эвремона (извѣстнаго знатока истинно-классической литературы) справедливое мнѣніе, что Расинъ и Корнель холодны, онъ подхватилъ его и приписалъ эту холодность мелочному духу галантеріи, господствовавшему при дворѣ. „Но, замѣчаетъ Вольтеръ, была и другая причина, задержавшая высокую патетичность нашего театра и препятствовавшая дѣйствію сдѣлаться истинно трагическимъ: *плохая, узкая сцена и бѣдность обстановки*“.

„Что можно было сдѣлать, спрашиваетъ Вольтеръ, на двухъ дюжинахъ досокъ, которыя, вдобавокъ, были наполнены зрителями? Какой помпой, какими приспособленіями можно было тамъ *подкупать, приковывать, отводить глаза зрителей?* Какія великія трагическія

---

*) См. *Hamb. Dram.* St. 80.

дѣйствія могли быть тамъ представлены? Какую свободу могло имѣть тамъ воображеніе поэта? Піесы должны были состоять изъ длинныхъ разсказовъ и были болѣе разговорами, чѣмъ игрой. Всякій актеръ хотѣлъ блеснуть въ длинномъ монологѣ, и піеса, ихъ не заключавшая, отвергалась. При этой формѣ отпадало всякое театральное дѣйствіе; не существовали великія выраженія страстей, всѣ могущественныя картины человѣческихъ несчастій, всѣ ужасныя черты, проникающія до глубины души; едва шевелили сердце, вмѣсто того, чтобы разрывать его".

Вотъ сколько несчастій оттого, что сцена узка и обстановка плоха! Фернейскій философъ забываетъ, повидимому, что тотъ писатель, чье воображеніе свободно только въ виду блестящей обстановки, не болѣе какъ ремесленникъ, что отсутствіе декорацій не мѣшало ни Шекспиру, ни Эсхилу быть великими трагиками. И притомъ Эсхилу, имѣвшему въ распоряженіи всего *двухъ* актеровъ, число которыхъ Софоклъ довелъ до *трехъ*.

Такъ было положено начало мелодрамѣ *). Истинный отецъ мелодрамы, г. Викторъ Гюго, подтвердилъ принципы Вольтера. Въ одномъ изъ своихъ предисловій онъ поставилъ слѣдующую *цѣль* драмы (въ смыслѣ придуманной имъ смѣси трагедіи и комедіи): требуется, чтобы въ ней были великія мысли для возбужденія удив-

*) Мнѣніе, что піесы Вольтера были предтечами новѣйшей мелодрамы, посредствующимъ звеномъ между ею и лже-классическою трагедіей, принадлежитъ г. Франциску Сарсе. Несомнѣнно, однако, что піесы Коцебу имѣли также не малое вліяніе на французскій театръ. Подъ *мелодрамой* слѣдуетъ разумѣть такой родъ сценическихъ произведеній, гдѣ достойное страха замѣнено внѣшне-страшнымъ или ужаснымъ, коими не *состраданіе* возбуждается, а разсчитывается единственно на слезливую сентиментальность.

ленія въ кавалерахъ; мѣста трогательныя, чтобы было надъ чѣмъ поплакать дамамъ; спектакль, чтобъ было на что̀ поглазѣть массѣ. Словомъ, всѣмъ сестрамъ по серьгамъ. Насколько возможна при этомъ художественная правда, распространяться нечего. Искусство же, или вѣрнѣе ремесло театральнаго сочинителя, полагается въ умѣньи „подкупать, приковывать и обманывать *глаза* зрителей“.

Новѣйшая, такъ-называемая *жанровая* комедія (comédie de genre), держится тѣхъ же принциповъ, соплетая интригу вокругъ модной идейки, изображая не жизнь, а рядъ сценическихъ ударовъ (coups de théâtre) и придумавъ, для бо̀льшаго отвода глазъ зрителя, для большей плѣнительности лжи—псевдо-реализмъ, столь удачно названный г. Льюисомъ фрачно-жилетнымъ реализмомъ. Этотъ реализмъ заботится не о томъ, чтобы люди на людей походили (избави Боже! какъ же тогда негодяй четырехъ первыхъ актовъ явится къ концу пятаго честнымъ человѣкомъ), не о томъ, чтобы рѣчи дѣйствующихъ выражали ихъ душевныя движенія, а чтобы какъ можно болѣе походили на разговорную рѣчь графовъ, княгинь, дюковъ, дюшессъ и иныхъ „культурныхъ“ господъ и блистали острыми словцами (mot). Коротко сказать, этотъ фрачно-жилетный реализмъ по существу то же, что̀ и зипунно-тулупный реализмъ нашихъ такъ-называемыхъ народоописателей.

Заключимъ: истинно драматическими произведеніями слѣдуетъ признавать такія, которыя правдиво изображаютъ жизнь въ ея существенныхъ чертахъ; ихъ главное свойство, драматичность, какъ уже говорено не разъ, заключается въ томъ, чтобы частныя дѣйствія вытекали одно изъ другого по необходимости или вѣроятію, чтобъ

одно происходило не *послѣ* другого, а *чрезъ* другое. Псевдо-драмы суть произведенія, имѣющія внѣшнюю цѣль, будетъ ли то поученіе или забава зрителей, или соединеніе того и другого; произведенія, въ коихъ содержаніе пріурочивается къ этой внѣшней цѣли. Истинная драма сосредоточена въ самой себѣ и производитъ впечатлѣніе своею сущностью, ибо цѣль, къ коей она стремится (возбужденіе страха и состраданія въ трагедіи или смѣха въ комедіи), вытекаетъ изъ самой ея сущности. Псевдо-драма стремится поразить внѣшнимъ блескомъ, сценическими эффектами, разсчитываетъ плѣнить зрителя, льстя народному или придворному предразсудку, или модному направленію (революціонному, бракоразводному, соціалистическому и т. д.).

Сказанное приложимо ко всѣмъ родамъ поэзіи, ибо мы въ этомъ отдѣлѣ, какъ не разъ сказано и что̀ непрестанно слѣдуетъ помнить, разсматриваемъ трагедію по преимуществу, какъ произведеніе художественное вообще, а не какъ извѣстный родъ такихъ произведеній.

XI.

Части миѳа должны обладать качествами цѣлаго.—Становленіе дѣйствія.—Драматичность.—Разборъ *сцены у Фонтана.* — Драматическая рѣчь.—Необходимость лицедѣйства, выведенная изъ понятія драматичности.

Части миѳа (сцены, монологи) должны обладать тѣми же качествами, какъ и цѣлый миѳъ. Это правило непосредственно слѣдуетъ изъ понятія миѳа, какъ единаго живого цѣлаго. Если дѣйствіе въ цѣлой трагедіи должно идти по вѣроятію или необходимости, то также должно оно идти и въ частяхъ ея; если цѣлое должно имѣть начало и конецъ, строго межъ собой связанные,

а равно извѣстную, обусловленную ея органическимъ развитіемъ, величину, то таковы же должны быть и части этого цѣлаго. Такія же свойства у истиннаго драматурга имѣютъ и эпизоды. Стоитъ припомнить, напримѣръ, сцену Ричарда съ леди Анной у Шекспира или сцену *у Фонтана* въ *Борисѣ*, чтобъ убѣдиться въ этомъ.

Въ первичномъ опредѣленіи драмы мы назвали ее изображеніемъ дѣйствія, совершаемаго лицами въ настоящемъ, какъ бы предъ глазами зрителя; теперь же имѣя въ виду развитіе или ходъ драмы, добавимъ, что въ ней, какъ въ жизни, только каждый данный моментъ есть настоящее, что вся она, по выраженію Жанъ-Поля Рихтера, не въ бытіи, а *въ становленіи* (Werden), въ движеніи отъ настоящаго къ неизбѣжному будущему. Въ этомъ-то *становленіи* или *возниканіи* дѣйствія и заключается *драматичность* въ тѣсномъ смыслѣ слова, ибо въ широкомъ значеніи всякое художественное произведеніе, эпопея, романъ, лирическое стихотвореніе, можетъ быть названо драматическимъ, то-есть изображающимъ человѣческія дѣйствія или движенія души человѣческой. Отнынѣ я буду употреблять слова *драматичность*, *драматическій*, въ тѣсномъ смыслѣ, кромѣ случаевъ, когда будетъ оговорено особо, что слова эти употреблены въ обширномъ смыслѣ.

Прослѣдить ходъ дѣйствія всего удобнѣе на эпизодѣ, ибо онъ, имѣя у истиннаго драматурга единство и законченность цѣлаго, представляетъ какъ бы малую драму. Возьмемъ для примѣра сцену *у Фонтана*.

Эпизодъ въ *Борисѣ* составляютъ три сцены, мѣсто дѣйствія которыхъ: уборная Марины, рядъ освѣщенныхъ комнатъ, садъ. Первыя двѣ сцены составляютъ завязку, послѣдняя развязку эпизодическаго дѣйствія.

Про Григорія до сцены *у Фонтана* мы знаемъ, что онъ самовольно сдѣлался орудіемъ Божьей кары, что онъ приступилъ, и удачно, къ совершенію своего дерзкаго замысла, и что теперь, влюбленный въ панну Марину, медлитъ дѣломъ.

Про Марину изъ сцены въ уборной мы узнаемъ многое, а именно, что она красива, что всѣ въ нее влюбляются, что изъ-за ея красоты даже застрѣливаются. Все это болтаетъ Рузя. Сама Марина увѣрена въ непобѣдимости своей красоты, и иронически (какъ бы смѣясь надъ самою возможностью сомнѣнія) сомнѣвается побѣдитъ ли царевича и станетъ ли Московскою царицей; она думаетъ, что самозванецъ точно царскій сынъ. Словцо Рузи, что въ народѣ его считаютъ за бѣглаго дьячка, „извѣстнаго въ своемъ приходѣ плута", задѣваетъ Марину за живое. Она съ бо̀льшимъ сердцемъ, чѣмъ сдѣлала бы то въ иное время, выговариваетъ горничной и, уходя, рѣшаетъ, что ей „должно все узнать". Уже въ сценѣ въ уборной, хотя Марина говоритъ въ ней всего нѣсколько словъ, завязывается не только дѣйствіе эпизода, но одновременно и неразрывно съ нимъ и характеръ Марины. Предъ нами уже мелькнулъ образъ женщины гордой, умной, холодной.

Перехожу къ главной сценѣ. Самозванецъ одинъ, онъ ждетъ обѣщаннаго свиданія,—свиданія, какъ ему думается, съ дѣвушкой столь же страстно и беззавѣтно полюбившею его, какъ и онъ ее. Его пламенное желаніе осуществится черезъ мигъ, отчего же онъ чувствуетъ страхъ? Этотъ дерзкій обманщикъ, этотъ, повидимому, закалившійся во лжи человѣкъ,—чего онъ можетъ страшиться? Развѣ ему трудно обольстить женщину? О, нѣтъ! Обольстить Марину не трудно, онъ цѣлый день обдумывалъ какъ это сдѣлать...

Обдумывалъ все то, что ей скажу,
Какъ обольщу ея надменный умъ,
Какъ назову Московскою царицей...

Чего-же ему страшно? У него страхъ любви, страхъ истиннаго чувства, зародившагося въ груди; страхъ, что это, ему одному во всей полнотѣ вѣдомое, чувство, святое и дорогое, должно обнаружиться. Обольстить панну Марину, ея „надменный умъ“ не трудно, еслибы не этотъ страхъ.

Но часъ насталъ, и ничего не помню,
Не нахожу затверженныхъ рѣчей.

Входитъ Марина. Она пришла вовсе не за тѣмъ, зачѣмъ единственно, по мысли Григорія, она могла придти; она назначила свиданье только для того, чтобъ „узнать все“; она взвѣсила все, что скажетъ ему и никакой страхъ имѣющаго обнаружиться при свиданіи чувства не заставитъ ее забыть вытверженныхъ рѣчей; она, конечно, нѣсколько побаивается, чтобы болтовня Рузи не оказалась правдой, но ее при этомъ ни мало не занимаетъ *правда души* Григорія; ей дорога только *правда его сана.* Она надѣется, что насчетъ послѣдняго Григорій представитъ вѣроподобныя доказательства, а потому при свиданіи ей не слѣдуетъ оставлять заботы окончательно плѣнить влюбленнаго.

Вотъ что предстоитъ быть раскрытымъ въ сценѣ, изображеннымъ въ дѣйствіи. Разсмотримъ же ходъ этого дѣйствія, развитіе, его повороты, его кульминаціонныя точки, его начало и конецъ.

Григорій, увидѣвъ Марину, забылъ все; онъ чувствуетъ только то, что̀ непритворно, искренне и свято живетъ въ его груди; онъ лепечетъ безъ сознанія слова любви. Марина помнитъ, зачѣмъ пришла, и какъ въ

ней нѣтъ ни капли истиннаго чувства, то ей и не трудно говорить обдуманное заранѣе, а обдумала она, надо сознаться, все хорошо, говоритъ удивительно умно.

Какъ, повидимому, она любитъ его! Она вѣритъ его любви, и если не выслушиваетъ его рѣчей, то потому только, что пришла сказать нѣчто болѣе важное. Она рѣшилась быть его женой, но не такою, какихъ мы видимъ ежедневно, „не рабой желаній легкихъ мужа“, а истинною, настоящею женой, достойною его супругой, „помощницей Московскаго царя“. Съ такою женой могутъ ли быть у мужа тайны? Не долженъ ли онъ открыть ей „надежды, намѣренья и даже опасенья“ своей души? И не нѣжная ли заботливость о немъ заставляетъ ее высказать все это?

О, если бы Григорій не былъ такъ взволнованъ, если-бъ его не мучалъ страхъ истиннаго чувства! Будь онъ просто хорошимъ женихомъ, человѣкомъ благоразумнымъ, ищущимъ хорошей партіи, достойной помощницы по управленію обширнымъ государствомъ; человѣкомъ, умѣющимъ безпристрастно взвѣсить, въ чемъ именно должны заключаться эти достоинства, — развѣ онъ не плѣнился бы этою рѣчью, не сознался бы, что его будущая жена удивительно умна, нѣжно-заботлива о его судьбѣ и любитъ его разумною (какъ говорится, но какой никогда не бываетъ) любовью. Марина разочла хитро, но черезчуръ ужь хитро.

Излишняя заботливость, поспѣшность вступить въ права достойной супруги, обдаютъ Григорія холодомъ. Онъ легко отстраняетъ этотъ холодъ: волнующее его чувство любви такъ сильно, сладостно, плѣнительно и такъ ново для него, что онъ молитъ ее дать забыть хоть на единый часъ заботы и тревоги его судьбы.

Дай высказать все то, чѣмъ сердце полно!

Марина и не подозрѣваетъ, что есть такое важное чувство, какъ любовь, могущее заставить забыть все на свѣтѣ, даже высокій санъ. И она ничуть не расположена дать забыться жениху; у нея дѣло повыше этихъ забвеній, и женихъ, конечно, долженъ понять разумность ея желанія узнать всѣ его тайны. Ей нельзя, однако, сказать прямо, что̀ именно требуется узнать; надо сдѣлать это осторожно, только слегка намекнуть, и то подъ видомъ той же заботливости о немъ. Не въ немъ она сомнѣвается, но

Ужь носятся сомнительные слухи,
Ужь новизна смѣняетъ новизну,
А Годуновъ свои пріемлетъ мѣры...

Годуновъ, московскій тронъ, блескъ славы, русская держава,—Боже, какъ все это ничтожно кажется Григорію предъ тою новою жизнью, что̀ зарождается и начинаетъ биться и трепетать въ его груди. Маринѣ приходится высказаться рѣшительнѣе. Слова должны быть красивы, величественны и льстивы. Послѣднее непремѣнно; вѣдь Богъ его знаетъ, кто онъ; можетъ быть, и даже вѣрнѣе, что настоящій царевичъ (смѣетъ ли нецаревичъ полюбить такую знатную, какъ она, панну?), и обидѣть его въ такую минуту опасно; можно разстроить такую партію, какая развѣ еще разъ приснится во снѣ, но наяву навѣрно не повторится ни разу.

Тебѣ твой санъ дороже долженъ быть
Всѣхъ радостей, всѣхъ обольщеній жизни.

Неужели же онъ не оцѣнитъ дѣвушку, умѣющую говорить такія вещи? Какъ она понимаетъ въ чемъ должно быть его величіе, какъ она понимаетъ свое назначеніе:

Знай, отдаю торжественно я руку
Наслѣднику московскаго престола,
Царевичу, спасенному судьбой!

Три раза она отталкивала его чувство; трижды охлаждала его пылъ... И что̀ она все толкуетъ о какомъ-то санѣ и о какомъ-то престолѣ, когда предъ нею онъ самъ со всею свѣжестью и святостью величайшаго, лучшаго на землѣ чувства... „Страшное сомнѣніе“ закрадывается въ его душу.

Когда-бъ я былъ не Іоанновъ сынъ,
Не сей, давно забытый міромъ отрокъ,
Тогда-бъ... тогда-бъ любила-ль ты меня?

Марина не вѣритъ своимъ ушамъ; не ослышалась ли она, или не испытываетъ ли онъ ее? Надо отвѣтить немедля, сейчасъ же, и опять такъ, чтобы не обидѣть его.

Дмитрій, ты и быть инымъ не можешь,
Другого *мнѣ* любить нельзя.

Другого, то-есть не царскаго сына. Зачѣмъ же я отвергала графовъ и благородныхъ рыцарей какъ не въ надеждѣ на лучшую партію? *Мнѣ*, паннѣ Мнишекъ, чей родъ ничьему не уступалъ, мнѣ, первой въ мірѣ красавицѣ.

Это *другого* и это *мнѣ* переполняютъ душу Григорія. Нѣтъ, онъ не хочетъ дѣлиться съ мертвецомъ

Любовницей, ему принадлежащей.

Онъ скажетъ всю правду. Ему горько и больно, что святость его чувства нарушена; ему горько и больно, что онъ вѣрилъ, что она также беззавѣтно любитъ его, какъ и онъ ее. А оказывается, что ей дорогъ какой-то санъ! Ему досадно, что онъ говорилъ съ ней о любви и въ то же время досадно, что открылъ, кто онъ такой. А! ты думала, я царевичъ; нѣтъ, я бѣдный чер-

норизецъ. Я вовсе не великъ и ничего важнаго не сдѣлалъ; во мнѣ только и есть, что отвага лжи, да умѣнье—не важное, впрочемъ—обманывать безмозглыхъ. Онъ въ горѣ, злости и досадѣ невольно хочетъ, какъ можно болѣе унизить себя, чтобы тѣмъ сильнѣе унизить ее.

„О стыдъ и горе мнѣ!“ восклицаетъ Марина. Нечего разъяснять, что не высокаго полета и этотъ стыдъ, и это горе.

Григорій опомнился, спохватился. Онъ можетъ быть погубилъ себя, все свое „съ такимъ трудомъ устроенное счастье“, то-есть устроенное вовсе не такъ легко и скоро какъ онъ сейчасъ сказалъ въ досадѣ. Онъ еще не въ силахъ думать объ этомъ счастьи, когда еще не устроено другое, важнѣйшее. Ему все еще вѣрится, что она любитъ его и только устыдилась „не княжеской“ любви. Онъ бросается предъ ней на колѣни.

Теперь она только съ презрѣніемъ можетъ отвѣчать ему. Она холодно отвергала прекрасныхъ жениховъ не для того, чтобы выдти за бѣглаго монаха.

Онъ встаетъ съ колѣнъ. И пусть онъ былъ бѣглый монахъ, пусть былъ онъ обманщикъ, все низкое и презрѣнное что только есть на землѣ, но теперь, когда онъ позналъ святыню чувства, онъ не таковъ, онъ чуетъ въ себѣ доблесть, достойную не только такой (какъ все еще ему кажется) ничтожной вещи, какъ Московскій престолъ, но даже руки любимой женщины, величайшаго что есть на землѣ.

Доблестей, которыя таятся Богъ ихъ вѣдаетъ гдѣ, она не знаетъ, но отлично понимаетъ такъ сказать наличное величіе, всѣмъ видное, отъ всѣхъ почтенное. А тѣ таящіяся доблести,—есть ли онѣ, или нѣтъ ихъ,— не все ли равно?

Новое глубокое оскорбленіе. Но чѣмъ глубже наносимая ею рана, тѣмъ сильнѣе начавшійся въ немъ ростъ человѣческаго достоинства, такъ долго спавшаго, такъ долго пренебрегаемаго имъ самимъ, и теперь пробужденнаго ея отказомъ любить его ради его самого. Конечно, онъ не чувствовалъ себя никогда въ жизни добрѣе, умнѣе, счастливѣе какъ когда сказалъ ей:

Ты мнѣ была единственной святыней,
Предъ *ней же я притворствовать* не смѣлъ.

Этого-то она и не можетъ понять. Онъ съумѣлъ „чудесно ослѣпить два народа“ и признался ей... изъ любви! Можетъ ли она соединить свою судьбу съ судьбой человѣка, объявившаго свой позоръ „съ такою простотой, такъ вѣтренно“. Вотъ еслибъ онъ былъ достоинъ своего успѣха, лгалъ до конца, тогда иное дѣло. Ей кажется, что ему больше было поводовъ сознаться изъ чего угодно, изъ дружбы, отъ радости, „изъ вѣрнаго усердія слуги“, только бы не изъ любви, не изъ этого мелкаго, ничтожнаго чувства, столь ей знакомаго, которое она такъ часто могла наблюдать и которое роняло предъ нею столькихъ мужчинъ, дѣлало ихъ такими глупыми и смѣшными, и некрасивыми. Ей не зачѣмъ сдерживаться, и она выльетъ всю свою желчь; ей нечего бояться оскорбить его, и чѣмъ дальше, тѣмъ язвительнѣе ея досада. Весь внѣшній лоскъ воспитанной сдержанности спадаетъ съ нея, и обнажается во всей непріглядности прирожденная грубость.

Но вѣдь онъ еще не разлюбилъ ея, и вотъ ея настроеніе невольно отражается въ немъ; въ его сердцѣ начинаютъ звучать тѣ же струны, что̀ и въ ея; онъ невольно хочетъ думать, чувствовать, какъ она; искупить невольную предъ нею обиду. И съ тѣмъ вмѣстѣ, неза-

мѣтно для него самаго, святость его чувства начинаетъ пошлѣть, понижаясь до ея душевнаго уровня. То святое, чистое настроеніе, въ которомъ, люби она его, она могла бы удержать и спасти его, отходитъ. Онъ уже только клянется, что никто не „вымучаетъ“ его признанія, что это могла сдѣлать только она. Любовь, такъ возвышавшая его за минуту, какъ начинаетъ она унижать его!

Конечно, она охотно повѣрила бы его клятвамъ. Вѣдь истинное-то, по ея мнѣнію, величіе, высокій санъ, могло бы сохраниться у самозванца при строгомъ соблюденіи тайны. Вѣдь не откройся онъ ей или будь настоящимъ царевичемъ, отдалась же бы она нелюбимому человѣку, и не все ли ей равно прирожденный ли царь или подставной дастъ ей то, ради чего она считаетъ законнымъ и приличнымъ забыть и свой родъ, и стыдъ дѣвичій. Но гдѣ же доказательства, что клятва будетъ сохранена? Досада на открытіе, досада на разстройку такой прекрасной партіи еще не остыла, она еще не стала такъ умна, какой была въ началѣ, и продолжаетъ грубо смѣяться надъ нимъ.

Ея слова возбуждаютъ снова въ Григоріи чувство достоинства, но не настоящаго уже, не истинно человѣческаго, а во вкусѣ панны Марины, ибо заронившееся въ его душу, по отраженію, безсознательное желаніе сравняться съ нею, сдѣлаться ея достойнымъ, все болѣе и болѣе захватываетъ его душу и вытѣсняетъ изъ нея правдивость. Онъ говорилъ искренно, отъ сердца; теперь же, какъ замѣчаетъ авторская ремарка, онъ говоритъ только *гордо*. Тогда онъ готовъ былъ унижаться предъ своею „единственной святыней“, теперь довольно. Теперь онъ опять царевичъ. Чувство у него болѣе низкое,

но за то болѣе понятное, болѣе любезное паннѣ Маринѣ. А то хорошее чувство, онъ вырветъ, заглушитъ въ себѣ.

Къ сказанной досадѣ Марины прибавляется новая: на самое себя, зачѣмъ она изъ излишней пытливости упустила такого жениха. Ума въ Маринѣ стало еще меньше, и она грозитъ выдать всѣмъ его тайну.

Но теперь, когда онъ сталъ прежнимъ Григоріемъ, какимъ былъ до освятившей его на мигъ любви, такія угрозы ему не страшны. Она для него мятежница которую заставятъ молчать. Онъ не хочетъ даже удостоить ее взглядомъ, и уходитъ.

Уходитъ... И такъ, надежда на партію рушилась, и по ея винѣ. Чтобы поправить дѣло, она готова бѣжать за нимъ. Теперь она дѣлается также умна и разчетлива, какъ и въ началѣ сцены; находитъ прежній блестящій тонъ, снова умѣетъ польстить ему, снова выражаетъ разумно-нѣжную фальшивую заботливость. Величіе опять впереди ея, и она отдастся за него кому угодно; она забудетъ свой родъ и стыдъ дѣвичій ради этого-вотъ обманщика, только бы онъ забылъ про доблести, которыя гдѣ-то таятся, а добылъ бы доблесть всѣмъ явную. Она, какъ набожная ученица іезуитовъ, клянется въ этомъ Богомъ. И ушла.

Погубившій свою святыню Григорій теперь пони маетъ Марину; онъ не любитъ ея какъ прежде, но за то она нравится ему иначе, своими змѣиными свойствами. Онъ воображаетъ даже что и прежній страхъ, и прежняя дрожь были только страхомъ что она погубитъ его внѣшнее счастье. Оно спасено, и она теперь достойная супруга... самозванца.

Дѣйствіе кончено, потому что исчерпано.

Разборъ оконченъ. Мы слѣдили за каждою рѣчью, стараясь ни на іоту не отступать отъ текста и не дозволяя себѣ никакихъ предположеній что̀ именно хотѣлъ или не хотѣлъ изобразить Пушкинъ, но просто устремляя всѣ мысли чтобы понять изображенное имъ и этимъ, по возможности, выяснить тѣ внутреннія движенія, коими обусловливается дѣйствіе; наглядно, шагъ за шагомъ выставить, какъ оно возникаетъ и становится. Мы старались такъ сказать прочесть партитуру, дабы дать почувствовать, какіе въ ней заключены звуки.

Драматическая рѣчь не есть простая рѣчь, не есть разговоръ или бесѣда двухъ или болѣе лицъ, а *выраженіе дѣйствія*. Она должна заключать въ себѣ выраженіе внутренняго міра человѣка: постоянно измѣняющіеся, развивающіеся, растущіе и падающіе аффекты и проявленія воли и чувства, отраженія чувствъ одного на другомъ, тонъ и темпъ всѣхъ этихъ движеній, всѣхъ этихъ содроганій душевныхъ струнъ. Поэтому-то она и не похожа на обычную разговорную рѣчь; все что романистъ замѣчаетъ между словами лицъ, всѣ мелькающіе переходы, даже до выраженія лица, до внѣшняго движенія,—все, по возможности, должна включать въ себѣ драматическая рѣчь. Оттого-то эти рѣчи и оканчиваются, какъ скоро исчерпывается дѣйствіе. Марина и Григорій послѣ *сцены* свиданія могли еще разговаривать болѣе или менѣе долгое время, но такой *разговоръ* не подлежитъ драматическому изображенію.

Есть старинное правило, что желающій понять драму въ уединенномъ чтеніи долженъ ставить себя попеременно на мѣсто того или иного дѣйствующаго лица, волноваться, радоваться и страдать вмѣстѣ съ нимъ. Это правило по существу справедливо; вѣрнѣе, можетъ,

было бы сказать, что читатель либо долженъ приходить въ сказанное настроеніе, либо же умѣть воображать внутренніе мотивы и выраженіе этихъ мотивовъ въ голосѣ, движеніи и т. д. дѣйствующихъ.

Сенъ-Бевъ въ книгѣ о Виргиліи откровенно со знается, что онъ не въ *силахъ* дѣлать при чтеніи драмы того, что предписывается старриннымъ правиломъ, что требованіе становиться на мѣсто дѣйствующихъ и переживать съ ними ихъ волненія кажется ему насиліемъ надъ свободой читателя, и что онъ поэтому предпочитаетъ чтеніе эпическихъ произведеній чтенію драматическихъ. Замѣчаніе полное искренности. Таковъ, впрочемъ, не одинъ Сенъ-Бевъ.

Есть люди умные и даже очень умные, люди даровитые и даже весьма даровитые, которые, читая драму, полагаютъ, что читаютъ только *разговоръ* дѣйствующихъ. Для такихъ драмы въ чтеніи не существуютъ, они не понимаютъ ее и видятъ въ ней только необычайный разговоръ, кажущійся имъ натянутымъ и неправдивымъ. При такомъ чтеніи драма должна производить на нихъ престранное впечатлѣніе, въ родѣ того, какое испытываетъ посторонній, входящій въ чужой домъ и прямо попадающій на домашнюю сцену. Онъ видитъ людей кричащихъ, ссорящихся, восклицающихъ, упрекающихъ другъ друга, плачущихъ, рыдающихъ, съ неспокойными лицами; словомъ, людей въ дѣйствіи, а не въ обычномъ состояніи, въ какомъ ждалъ ихъ увидѣть; онъ пришелъ *поговорить*, и попалъ на *сцену*. Мотивы происходящей сцены ему непонятны и онъ чувствуетъ одно смущеніе, и все происходящее предъ нимъ кажется ему неестественнымъ.

Словомъ, драма,—возвращаюсь къ сдѣланному уже

мимоходомъ сравненію,—есть нѣкотораго рода поэтическая партитура, которую надо читать умѣючи. Кто, читая музыкальную партитуру, не воображаетъ звуковъ оркестра, для того она есть только рядъ необычно написанныхъ нотъ. Вотъ отчего драматическія произведенія требуютъ художниковъ-исполнителей, которые пополняли бы то, что читателю приходится дополнять воображеніемъ: одѣвали бы плотью и кровью, движеніями голоса, лица и всего тѣла, словомъ, всѣми средствами *лицедѣйства* драматическія рѣчи.

Такимъ образомъ мы отчасти отвѣтили на слова Лессинга, избранныя эпиграфомъ настоящаго разссужденія. Мы начинаемъ догадываться для чего выстроенъ театръ, костюмированы мужчины и женщины, мучалась ихъ память и весь городъ созванъ въ одно мѣсто. Но отвѣтъ нашъ далеко не полный; мы еще не говорили о тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыя зритель выноситъ изъ театра. Понятно однако и теперь, что, не исполнивъ условій драматичности, писатель не произведетъ и свойственнаго трагедіи впечатлѣнія.

XII.

Монологъ «быть или не быть» и въ связи съ нимъ общій ходъ дѣйствія *Гамлета*. Ближайшее опредѣленіе миѳа; новыя доказательства первенства миѳа въ трагедіи.

Вопросъ о драматичности или, другими словами, о важности непрерывнаго, по вѣроятію, или по необходимости возникающаго дѣйствія—вопросъ существенный для трагедіи (и для комедіи), а потому мы изучимъ его еще на одномъ примѣрѣ. Мы пойдемъ отъ монолога, и такъ какъ въ истинно-драматическомъ миѳѣ все связано неразрывными узами, то мы, дабы правильно понять мо-

нологъ, принуждены будемъ обозрѣть становленіе дѣйствія во всей драмѣ.

Возьмемъ любой Шекспировскій монологъ, хотя бы „быть или не быть". Онъ всѣмъ извѣстенъ, его всѣ твердятъ; всякій любитель непремѣнно укажетъ на него; всякій, желающій похвалить умъ англійскаго драматурга, приведетъ его же. Монологъ до того часто выдѣляли изъ трагедіи, что, по справедливому замѣчанію г. Льюиса*), даже актеры перестали обращать вниманіе на его значеніе въ дѣйствіи и читаютъ какъ нѣкоторое прекрасное разсужденіе о жизни и смерти, назначеніе котораго то, чтобъ актеръ могъ, произнося его, плѣнить ложи и кресла.

Вообразимъ, что трагедія *Гамлетъ* потеряна и до насъ дошелъ одинъ этотъ монологъ, и неизвѣстно кто написалъ это стихотвореніе. Безъ сомнѣнія и тогда знатокъ искусства не могъ бы не восхититься его цѣльностью и законченностью. Мало того, тотъ же знатокъ, слѣдя за теченіемъ мысли, за ходомъ чувства, даже просто за паденіями стиха, то плавнаго какъ раздумчивая рѣчь, то быстраго и прерывистаго какъ душевная тревога,—не только замѣтилъ бы, что стихотвореніе глубоко по мысли и удивительно выражаетъ взволнованность чувствъ, необходимыхъ спутниковъ живой, не отвлеченной мысли, но невольно подумалъ бы: „неужели же поэтъ, писавшій это стихотвореніе, никогда не пробовалъ себя въ драматическомъ родѣ?"

Истинное значеніе „быть или не быть" познается однако только тогда, когда мы опредѣлимъ занимаемое имъ въ трагедіи мѣсто. А для этого надо вспомнить,

---

*) *On actors and the art of acting.*

что Гамлетъ, узнавъ отъ тѣни отца страшную тайну, какъ бы потерялъ самого себя; онъ до того взволнованъ что рѣшительно не знаетъ что̀ дѣлать, странность его поступковъ замѣчается всѣми. Надо вспомнить, что онъ, поклявшійся летѣть на мщеніе, медлитъ и ничего не предпринимаетъ, самъ не зная почему; наконецъ, что послѣ свиданія съ актерами, приглашенными развлекать его, онъ какъ бы вновь, на время по крайней мѣрѣ, обрѣлъ себя, что все его существо послѣ этого встрепенулось и онъ понялъ, что надо дѣлать, — составилъ планъ мести. Теперь близится минута совершенія этого плана, онъ исполнилъ всю подготовительную работу, передѣлалъ піесу, долженствующую послужить ловушкой для совѣсти короля. Въ этотъ-то моментъ, когда близится открытіе истины, когда такъ сказать на чеку несомнѣнная провѣрка словъ тѣни, — поэтъ рисуетъ что̀ творится въ тайная тайныхъ души Гамлета. Предъ началомъ дѣла, предъ завязкой подвига его жизни, — вотъ когда у Гамлета вновь мелькнула мысль о самоубійствѣ. Мы говоримъ вновь, ибо она была у него раньше, подъ вліяніемъ внезапной смерти отца и столь же внезапнаго второго замужества матери (актъ I, сцена II, слова: „или не положи Всевѣчный заповѣди противъ самоубійства“).

Мы опредѣлили моментъ жизни Гамлета, когда ему вторично приходитъ мысль о самоубійствѣ. Но почему такія мысли пришли ему именно въ данную минуту? Почему Гамлетъ рѣшилъ, что лучше терпѣть тягость жизни, чѣмъ достигнуть желаннаго конца? Гамлетъ объясняетъ это самому себѣ,—но почему онъ объясняетъ такъ, а не иначе?

Не тѣ ли же мысли волнуютъ Отелло, когда онъ

(актъ V, сцена II), на радостное восклицаніе Яго: „кровь течетъ, синьоръ, но я не убитъ“, отвѣчаетъ: „и меня это ни мало не печалитъ; я *желаю*, чтобы ты жилъ, потому что, по моимъ чувствамъ, *умереть—счастье*“. Итакъ, два глубоко несчастные человѣка, хотя во внѣшне несхожіе моменты своей жизни, пришли къ мысли, почувствовали, иного себѣ вообразить не могутъ, словомъ, все существо ихъ слилось въ одномъ: *умереть лучше, чѣмъ жить*, смерть—счастье, смерть—вожделенье, его же слѣдуетъ молитвенно желать. Отчего же одинъ убиваетъ себя, а другой останавливается? отчего одного совѣсть творитъ робкимъ, а другого смѣлымъ?

Художникъ Гёте отвѣчаетъ на нашъ вопросъ. „Гамлетъ, говоритъ онъ, есть человѣкъ, которому не по силамъ, слишкомъ тяжелъ выпавшій на его долю подвигъ“. Такова сущность Гётева объясненія личности Гамлета. Къ этому можно прибавить, что слабоволіе Датскаго принца въ зависимости отъ развитія его сознанія, отъ того, что Гамлету необходимо во всемъ убѣдиться именно умомъ, что онъ рѣшителенъ и смѣлъ только въ минуты вполнѣ яснаго сознанія. Такое объясненіе даетъ возможность понять дѣйствія Гамлета не только въ занимающихъ насъ двухъ случаяхъ, но и во всей трагедіи.

Смерть не есть ли вожделѣнный сонъ, избавляющій насъ отъ всѣхъ тягостей жизни? Или же этотъ сонъ грознѣе самой тяжелой жизни? Эти основныя мысли монолога въ какую минуту могли онѣ сильнѣе всего взволновать душу Гамлета, какъ не въ близости къ совершенію подвига? Когда смерть должна была показаться наиболѣе желанною человѣку, для чьей души слишкомъ тяжелъ выпавшій на ея долю подвигъ, какъ не въ указанный мигъ? Заключеніе монолога въ зави-

симости отъ сознанія Гамлета; сознаніе говорило ему „да“, когда онъ замыслилъ уловить совѣсть короля и онъ рѣшительно приступилъ къ исполненію замысла. Теперь же сознаніе не подкрѣпляетъ воли, страшащейся исполненія замысла, подавленной его огромностью; оно не въ силахъ рѣшить вопроса о жизни и смерти, и снова въ Гамлетѣ нерѣшительность. Таковъ Гамлетъ во всей трагедіи.

Нѣкоторые критики выдѣляютъ послѣднюю сцену Гамлета и разбираютъ ее безо всякаго соотношенія съ прочимъ, не ислѣдуя причины дѣйствій Гамлета, а разсматривая соотвѣтствуетъ ли данная сцена ихъ произвольнымъ, выдуманнымъ правиламъ или нѣтъ. Своей критической ошибки они не сознаютъ, ибо и мысли не допускаютъ, что она можетъ существовать, и во всемъ оказывается виноватъ Шекспиръ. И вотъ, о послѣдней сценѣ говорится, что она слаба или что Шекспиръ сдѣлалъ въ ней серьозную ошибку, и именно въ томъ, что самый важный моментъ драмы происходитъ случайно. Не согласись-де Гамлетъ биться на шпагахъ съ Лаэртомъ, ничего бы дальнѣйшаго и не было.

На свою бѣду, псевдо-критики забываютъ объ одномъ, а именно, что таково (*какъ бы* случайное) дѣйствіе во всей трагедіи, и что при такомъ именно ходѣ дѣйствія и возможно раскрытіе такой личности, какъ Гамлетъ. Услышавъ разказъ тѣни, онъ кричитъ о мщеніи и даже вскорѣ у него мелькаетъ неясная ему самому мысль, что для исполненія мщенія ему надо прикинуться страннымъ, чудакомъ (to put an antic *) disposition on), но желая при-

---

*) У насъ въ просторѣчіи вмѣсто „чудакъ“ говорятъ „антикъ“. Это такой-де антикъ, какого не сыщешь.

вести эту мысль въ исполненіе, онъ самъ въ ней запутывается, и чудачитъ уже только вполовину притворно. *Онъ своею волей*, не доказавъ себѣ предварительно умомъ, что такъ именно слѣдуетъ поступить, *не можетъ выйти ни изъ одного положенія.* Того мало: для пробужденія его сознанія необходимы внѣшніе толчки. Первый толчокъ даютъ актеры; но приготовленія къ мести сдѣланы и слѣдуетъ „быть, или не быть“; свиданіе съ Офеліей новый толчокъ; онъ снова вспоминаетъ, что „изъ женатыхъ одному не слѣдуетъ жить“. Близиться представленіе передѣланной имъ піесы, онъ и самъ будетъ наблюдать за королемъ, и Горація проситъ о томъ же, и что̀ же? и онъ самъ, и другъ убѣдились, что король убійца, а Гамлетъ не мститъ. Его зовутъ къ матери; онъ идетъ, по дорогѣ видитъ отчима и не мститъ: онъ размышленіемъ увѣряетъ себя, что месть теперь была бы слаба. Но чуть кто-то зашевелился за занавѣской въ комнатѣ матери, Гамлетъ тотчасъ встрепенулся: убиваетъ Полонія, думая убить отчима. Затѣмъ его шлютъ въ Англію и онъ ѣдетъ, не отмстивъ за отца. И, такъ далѣе, до конца то же соединеніе безволія съ потребностью относиться ко всему сознательно мѣшаетъ ему. И наконецъ, совершеніе подвига такимъ человѣкомъ, каковъ Гамлетъ, развѣ оно могло, по вѣроятію, или необходимости, произойти иначе, чѣмъ какъ оно изображено у Шекспира? Вообразимъ, что Гамлетъ не образъ живого человѣка, а дѣйствительно живой человѣкъ, и мы безъ затрудненія отвѣтимъ, что онъ совершилъ бы месть при обстоятельствахъ если не тождественныхъ, то подобныхъ изображеннымъ въ трагедіи.

XIII.

Уясненіе взаимнаго отношенія между изображеніемъ дѣйствія и характера въ трагедіи.—Уясненіе понятія дѣйствія.—Теорія характеровъ и положеній.

Оба предыдущіе разбора даютъ намъ возможность не только понять отношеніе между изображеніемъ характера и дѣйствія въ трагедіи, но равно приводятъ насъ къ уясненію что̀ именно, слѣдуетъ разумѣть подъ дѣйствіемъ.

Характеръ Марины и Григорія выражается не во всѣхъ ихъ рѣчахъ, а только въ извѣстныхъ и именно въ тѣхъ, гдѣ данныя лица обнаруживаютъ склонность къ чему-нибудь или уклоненіе отъ чего-нибудь. Такъ, досада Марины на Самозванца есть нѣкоторый аффектъ, ни мало не зависимый отъ ея характера; склонность же ко властолюбію и честолюбію, столь сильная, что Марина готова пожертвовать всѣмъ, забыть все узнанное о Самозванцѣ, единственно ради осуществленія своего завѣтнаго мечтанія возвыситься надъ другими людьми,—рисуетъ нравственную ея сторону, ея характеръ, направленіе ея воли. Понятно, что у замѣчательныхъ художниковъ данный аффектъ изображается не просто какъ таковой, но съ извѣстнымъ оттѣнкомъ, то-есть въ связи съ изображеніемъ цѣлой личности. Собственно же характеръ лица можетъ проявляться или не проявляться въ данный моментъ дѣйствія; самолюбивый и отважный обманщикъ Григорій любитъ не какъ таковой, а любитъ искренно, со всѣмъ пыломъ и увлеченіемъ молодости; въ этой любви онъ остается, конечно, самимъ собою, но его склонности и отвращенія при этомъ не обозначаются; въ эти моменты выражается извѣстнымъ обра-

зомъ его личность, но не характеръ, составляющій только нѣкоторую частную принадлежность личности.

Монологъ „быть или не быть“, какъ мы видѣли, вытекаетъ изъ предыдущихъ частныхъ дѣйствій, нахожденіе его въ данномъ мѣстѣ трагедіи строго обусловлено, и самъ онъ выражаетъ извѣстный моментъ общаго дѣйствія трагедіи; личность Гамлета вырисовывается въ немъ весьма ярко, но никоимъ образомъ нельзя сказать, что названный монологъ служитъ единственно для выраженія характера лица; монологъ передаетъ извѣстныя душевныя движенія, и характеръ отражается въ немъ единственно настолько, насколько проявленіе воли способно обозначиться въ данный моментъ.

Вотъ почему драматическій художникъ сдѣлаетъ ошибку противъ своего искусства, устремивъ всѣ усилія на то, чтобы особенно отчетливо нарисовать проявленія воли того или инаго лица; о томъ, каковъ человѣкъ, о его характерѣ, мы въ драмѣ узнаемъ по его поступкамъ или дѣйствіямъ; оттого-то дѣйствіе и миѳъ, какъ совокупленіе дѣйствій, составляетъ главнѣйшую стихію драмы, ея отличительное качество. Характеры Ромео и Джульеты не обозначены Шекспиромъ съ особою опредѣленностью; оба лица вдобавокъ слишкомъ молоды, чтобы обладать характерами вполнѣ сложившимися, но отсутствіе этого элемента въ трагедіи не мѣшаетъ достоинствамъ произведенія, не препятствуетъ проявленію драматическаго таланта великаго поэта.

Мы приходимъ такимъ образомъ къ уясненію понятія дѣйствія. Подъ „дѣйствіемъ“ не слѣдуетъ, какъ то̀ дѣлаютъ нѣкоторые, разумѣть исключительно изображенія даннаго событія. Само событіе можетъ быть и разсказано; оно становится драматическимъ дѣйствіемъ только тогда,

когда изображено въ видѣ *дѣяній* того или иного человѣка; человѣка не спокойно живущаго, а принужденнаго дѣйствовать силой обстоятельствъ, или тѣмъ, что̀ мы зовемъ судьбой. Оттого къ области драмы относится равнымъ образомъ какъ изображеніе дѣйствій, проявляющихся внѣшнимъ образомъ, такъ и дѣйствій внутреннихъ, дѣяній душевныхъ. Напримѣръ, монологъ Іоанны въ 1 явленіи IV акта *Орлеанской Дѣвственницы* („Молчитъ гроза военной непогоды“) есть одно изъ самыхъ драматическихъ мѣстъ Шиллеровой трагедіи. Іоанна начинаетъ съ раздумья о событіи, совершеніе котораго она считала цѣлью своей жизни, и что̀ же? теперь, когда оно совершилось, когда всѣ сердца горятъ высокимъ чувствомъ одной и той-же радости и бьются одною и тою-же мыслью— она чувствуетъ себя несчастною. Недавняя встрѣча съ Ліонелемъ, пробудившая въ ней любовь ко врагу отчизны, наполняетъ ея грудь. Звуки музыки напоминаютъ ей *его* голосъ, какъ бы волшебствомъ вызываютъ предъ нею *его* образъ. Чувство любви сталкивается въ ней съ чувствомъ долга, съ вѣрой въ величіе и святость дѣла, на совершеніе коего она подвигнута Святою Дѣвой; изъ этого столкновенія возникаетъ нѣкоторое *дѣйствіе*, а именно ропотъ противъ небесныхъ силъ, ропотъ, вырывающійся все съ бо̀льшимъ и бо̀льшимъ напряженіемъ изъ взволнованной души. И это дѣйствіе, хотя оно и не выражается никакимъ внѣшнимъ поступкомъ, тѣмъ не менѣе составляетъ одинъ изъ самыхъ драматическихъ моментовъ трагедіи и изъ него проистекаютъ неизбѣжно послѣдующія частныя дѣйствія.

Какъ слѣдствіе, изъ сказаннаго вытекаетъ, что трагическій поэтъ невольно, по самой сущности своего искус-

ства, стремится къ изображенію не типовъ и характеровъ, а именно личностей. *)

Далѣе, человѣкъ живетъ не одиноко, въ его судьбѣ, въ его счастіи и злосчастіи принимаютъ участіе не только роковымъ образомъ сложившіяся обстоятельства, но и другіе люди, друзья, враги, ихъ пособники, свидѣтели. И бываетъ такъ, что въ событіи выдвигается то одинъ, то другой, какъ-бы захватывая его въ свои руки. Таковъ же долженъ быть и образъ человѣческой судьбы въ драмѣ. Въ этомъ-то и состоитъ та *беззаботность жизни*, которую Пушкинъ столь прозорливо подмѣтилъ въ драмахъ Шекспира.

Посмотрите какъ завязывается у него дѣйствіе. Вотъ идутъ по улицѣ Яго и Родриго, и второй упрекаетъ перваго, что-де Яго зналъ про какое-то дѣло и, надо предполагать, не предупредилъ его, Родриго, хотя и пользовался его кошелькомъ. Яго начинаетъ оправдываться и для своего оправданія (а не для оповѣщенія зрителей) принужденъ объяснить свои отношенія къ Отелло; вотъ они подходятъ къ какому-то дому, начинаютъ будить хозяина, и т. д. И шагъ за шагомъ завязывается дѣйствіе, оно растетъ, развивается, крѣпнетъ, цвѣтетъ и заканчивается, давая плодъ, то-есть извѣстное впечатлѣніе. Другое обстоятельство: А. В. Дружининъ, въ предисловіи къ своему переводу *Короля Лира*, прекрасно замѣтилъ, что второстепенныя лица у Шекспира порою выростаютъ въ извѣстный моментъ драмы и невольно, силой обстоятельствъ, выдвигаются на первый планъ, какъ бы начинаютъ вести дѣйствіе; таковъ въ *Лирѣ* Альбани. Такія лица и такіе моменты дѣй-

*) Сравни выше I главу.

ствія встрѣчаются у Шекспира во всѣхъ трагедіяхъ и комедіяхъ; вспомните Эмилію въ концѣ *Отелло*, Лаэрта въ IV актѣ *Гамлета*, ткача Основу, когда Титанія влюбляется въ него въ *Снѣ въ меженную ночь**), или достопочтенныхъ констэблей въ *Много шуму изъ пустяковъ*, когда они открываютъ преступленіе принца Жуана и т. д.

Теорія, противоположная Аристотеле-Лессинговой и проповѣдуемая по преимуществу французскими критиками, лишаетъ драму ея отличительнаго свойства—дѣйствія. Она различаетъ въ драмѣ *характеры* и *положенія*, и утверждаетъ, что дѣло драматурга состоитъ въ томъ, чтобы придумать характеръ и затѣмъ ставить его въ различныя положенія, пока онъ достаточно не выяснится; при этомъ предполагается, что чѣмъ занятнѣе и неожиданнѣе будутъ эти положенія, каждое само по себѣ, а равно чѣмъ занятнѣе и неожиданнѣе ихъ чередовка, тѣмъ лучше. Изъ сказаннаго ясно, что эта теорія есть *теорія псевдо-драмы*. И она, дѣйствительно, довольно удовлетворительно объясняетъ этотъ родъ произведеній. Если псевдо-драма основана не на приключеніяхъ героя, связующаго своею личностью отдѣльныя положенія въ интригу, а на отвлеченной мысли, то и тогда полагается, что авторъ придумываетъ такія поло-

---

*) Mid-summer's night dream переводятъ Сномъ въ *Иванову* ночь, или даже *майскую* ночь. Mid-summer значитъ середина лѣта, что́ по-русски называется *меженною* порой (находящеюся *межъ* началомъ и концомъ). Это слово встрѣчается въ былинахъ, напримѣръ: меженный день, то-есть долгій день середины лѣта; можно бы подыскать примѣры и въ литературѣ. У насъ нынче боязнь живыхъ словъ; забыты слова Пушкина: не должно мѣшать свободѣ нашего богатаго и прекраснаго языка. (См. Пр. 32 къ *Евг. Он.* по случаю осужденія журналами словъ: *хлопъ*, *молвь* и *топъ*, какъ неудачныхъ нововведеній).

женія, при посредствѣ коихъ его идея является въ наияснѣйшемъ видѣ.

Понятно, что для этой теоріи драматическій характеръ не есть дѣятельная воля, а просто поверхностный оттѣнокъ воли, взятый самъ по себѣ: добродѣтельность, злоба, легкомысліе, и т. д. Потому-то что для поклонниковъ псевдо-драмы дѣйствіе есть только чередовка положеній, они чаще всего обвиняютъ Шекспира и драматурговъ вообще за недостатокъ дѣйствія.

Понятно также, что какъ скоро всякое отдѣльное положеніе пріобрѣтаетъ въ піесѣ самостоятельное значеніе, какъ одинъ изъ многихъ способовъ выясненія основной идеи, то чѣмъ на болѣе интересномъ моментѣ прервется актъ или сцена, тѣмъ лучше, тѣмъ эффектнѣе. Такой-то самовольный перерывъ и называется coup de théâtre. Напримѣръ, положеніе таково: ревнивая и честная жена, олицетворяющая бракоразводную идею, выгоняетъ изъ своего дома любовницу своего мужа. У любовницы есть мужъ, который по разсказамъ (а не по поступкамъ), чуть что — сейчасъ за пистолетъ, настоящій-де Отелло. Любовница, уйдя домой, жалуется этому лже-Отелло, что ее выгнали. Лже-Отелло является къ ревнивицѣ за объясненіями, и между ними происходитъ примѣрно такой разговоръ.

Онъ.—Вы выгнали мою жену изъ дому?

Она.—Да, сударь.

Онъ.—За что̀?

Она *(съ жаромъ)*. — За то, что у нея есть любовникъ.

Онъ *(бѣшенно)*.—Любовникъ? Кто же онъ? Назовите.

Она.—Поищите.

И занавѣсъ. Но вѣроятно ли, хотя сколько нибудь, чтобы лже-Отелло, готовый по самому пустому поводу убить человѣка, удовольствовался этимъ: *поищите*? Конечно, нѣтъ. Но продолжай онъ допытываться, на шумъ бы пришелъ мужъ ревнивицы, и автору волей-неволей пришлось бы завязать дѣйствіе. И тогда прощай прекрасные, приготовленные для послѣдняго акта бракоразводные возгласы и эффектное обращеніе въ праведники пылающаго великою любовною страстью къ чужой женѣ, даже до залазиванія въ чужой карманъ, виновнаго мужа *).

Развязка при помощи сценическаго удара, конечно, считается также за наилучшую.

Странно слышать, какъ умные люди оправдываютъ подобный обманъ зрителей. Г. Францискъ Сарсэ, критикъ, безъ сомнѣнія знающій и толковый, жаждущій правды въ искусствѣ, останавливается въ безсиліи предъ сценическими ударами и оправдываетъ ихъ съ удивительнымъ постоянствомъ въ своихъ статьяхъ въ газетѣ *Temps*. Эти оправданія сводятся, примѣрно, къ слѣдующему. Coup de théâtre есть-де несомнѣнно нѣкотораго рода обманъ, но что̀ вамъ за дѣло, если, выйдя изъ театра и обдумывая видѣнное, вы придете къ заключенію, что васъ обманули. Въ театрѣ де вы должны дозволять себя обмануть, иначе вы не зритель, не такой человѣкъ, какой нуженъ для театра, вы не homme de théâtre.

Мы охотно повѣрили бы г. Сарсэ, еслибы не видѣли множества піесъ, принадлежащихъ авторамъ разныхъ національностей, въ томъ числѣ и французской, піесъ, которыя, будучи достодолжно исполнены актерами, про-

---

*) Ср. *Princesse George* par Alexandre Dumas-fils.

изводятъ своею правдивостью впечатлѣніе несравненно сильнѣйшее, чѣмъ обманные фальшфейеры драматическихъ фейерверкеровъ.

Жизнь нерѣдко сравниваютъ со сценой, людей съ актерами и сравниваютъ безъ ироніи; трогательное происшествіе называютъ трагическимъ, смѣшное—комическимъ. Это сравненіе любилъ Шекспиръ. Но есть другое сравненіе. Все неестественное, напыщенное называютъ театральнымъ; всякое выдуманное, имѣющее цѣлью пустить пыль въ глаза дѣйствіе — театрально-эффектнымъ; всякую фальшивую рисовку собою—театральностью.

Кому мы обязаны этимъ искаженіемъ перваго сравненія, какъ не псевдо-драматургамъ, преимущественно французскимъ?

XIV.

Миѳъ, какъ сюжетъ и миѳъ, какъ планъ трагедіи.—Драматическій поэтъ есть по преимуществу творецъ миѳовъ.—Разборъ плана *Отелло*.

Изъ неразрывной связи между дѣйствіемъ и драматическимъ характеромъ слѣдуетъ понятіе миѳа какъ плана произведенія. У драматурга-поэта дѣйствіе и характеры зараждаются одновременно и одновременно же достигаютъ зрѣлости.

Аристотель говоритъ, что поэтъ долженъ быть творцомъ миѳовъ, а не метровъ, то-есть плановъ, а не стиховъ или рѣчей. Если, продолжаетъ философъ, ему случится творить (облекать въ образы) случившееся, то и тогда онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ).

Въ самомъ дѣлѣ, множество драматурговъ и въ томъ числѣ величайшіе изъ нихъ, брали сюжеты своихъ произведеній изъ исторіи, разсказовъ, преданій, сказаній,

новеллъ, старыхъ піесъ, дѣйствительныхъ происшествій и т. д.; они тѣмъ не менѣе были поэтами, ибо придавали данному происшествію образъ становящагося по вѣроятію или необходимости дѣйствія.

Весьма поучительно въ этомъ отношеніи изслѣдовать какъ обрабатывалъ Шекспиръ сюжеты своихъ трагедій. Возьмемъ для примѣра *Отелло*.

Вотъ въ сжатомъ изложеніи извѣстнаго издателя Шекспира, г. Найта (Ch. Knight) новелла Джиральди Чинтіо, послужившая основой для названной трагедіи.

„Жилъ нѣкогда въ Венеціи храбрый Мавръ, разсказываетъ новелла. И случилось, что добродѣтельная дама чудной красоты, по имени Десдемона, влюбилась въ его великія качества и благородныя доблести. Мавръ полюбилъ ее взаимно, и они обвѣнчались, не взирая на препятствія родныхъ дамы. И случилось такъ, что венецейскій Сенатъ назначилъ Мавра главнокомандующимъ Кипра, и что жена рѣшилась сопровождать его туда. Между офицерами въ свитѣ генерала былъ прапорщикъ наипріятнѣйшей наружности, но наизвращеннѣйшей натуры. Жена этого человѣка была другомъ Десдемоны и онѣ бо̀льшую часть времени проводили вмѣстѣ. Злой прапорщикъ жестоко влюбился въ Десдемону, но она, чьи мысли были вполнѣ поглощены Мавромъ, была крайне невнимательна къ исканіямъ прапорщика. Тогда его любовь превратилась въ ненависть, и онъ рѣшился обвинить Десдемону предъ ея супругомъ въ невѣрности, и припутать къ обвиненію нѣкоего кипрскаго капитана. Этотъ офицеръ прибилъ часоваго и за то былъ отставленъ отъ должности Мавромъ. Мавръ сказалъ однажды прапорщику, что жена до того докучала ему просьбами за офицера, что онъ долженъ снова̀ принять его. „Пожелай

вы открыть глаза, вы увидѣли бы яснѣе“, сказалъ прапорщикъ. Авторъ новеллы продолжаетъ излагать коварныя интриги прапорщика противъ Десдемоны. При помощи своего ребенка онъ крадетъ платокъ, который Мавръ подарилъ ей. Онъ замышляетъ съ Мавромъ убійство кипрскаго капитана, заставивъ предварительно довѣрчиваго мужа подслушать разговоръ, которому самъ придаетъ ложный оттѣнокъ и направленіе, и, наконецъ, Мавръ и злой офицеръ вмѣстѣ умерщвляютъ Десдемону при обстоятельствахъ весьма звѣрскаго свойства. Преступленіе, однако, скрывается и сообщникъ въ послѣдствіи предаетъ Мавра“.

Дополнимъ это изложеніе нѣкоторыми чертами изъ самой новеллы. Влюбленный прапорщикъ „не посмѣлъ открыться (Десдемонѣ), боясь, что Мавръ, узнавъ о томъ, убьетъ его; и разными средствами, самымъ незамѣтнымъ образомъ, какъ только могъ, старался дать понять это женщинѣ, которую любилъ“. Десдемона же не замѣчала его стараній и не догадывалась о его любви. Мавръ, когда прапорщикъ возбудилъ въ немъ подозрѣніе, опечалился, но *постоянно скрывалъ* отъ жены причину своей печали, и Десдемона просила жену прапорщика узнать черезъ мужа, что̀ тревожитъ ея супруга. „Жена же прапорщика, продолжаетъ Чинтіо,—знала все, какъ женщина, которую мужъ хотѣлъ заставить помогать себѣ, но она никакъ не хотѣла на то согласиться, и *боясь своего мужа* не смѣла ни слова сказать и промолвила ей (Десдемонѣ) только: „остерегайтесь, чтобы не дать подозрѣнія вашему мужу, и старайтесь, чтобъ онъ считалъ васъ вѣрною и полною любви къ нему“. Прапорщикъ соглашается убить кипрскаго капитана, только „заставивъ себя просить и вручить себѣ порядочную

сумму денегъ“. Онъ находитъ „хорошее и вѣрное средство“ убить Десдемону такъ, чтобы никто не узналъ, а именно орудіемъ служитъ чулокъ, набитый пескомъ; онъ же наноситъ ей первый ударъ изъ засады, куда ее посылаетъ самъ Мавръ; онъ же добиваетъ ее, и потомъ, совмѣстно съ Мавромъ, для полнаго скрытія преступленія, обрушиваетъ потолокъ надъ спальней Десдемоны. Послѣ этого прапорщикъ противѣетъ Мавру и послѣдній отставляетъ его отъ себя. Тогда обиженный прапорщикъ говоритъ кипрскому капитану, что ранилъ его по приказу Мавра, который-де подозрѣвалъ капитана въ связи съ своею, убитою самимъ Мавромъ, женой. Оба ѣдутъ въ Венецію. Капитанъ доноситъ на Мавра Сенату. „Но своимъ мужествомъ превозмогая всѣ пытки, разсказываетъ Чинтіо—онъ (Мавръ) такъ упорно отрицалъ все, что ничего отъ него не могли узнать. Тѣмъ не менѣе онъ былъ приговоренъ къ вѣчной ссылкѣ, гдѣ былъ убитъ родными Десдемоны, какъ того и заслуживалъ“. Прапорщикъ попадается совсѣмъ по другому дѣлу и погибаетъ. „Жена прапорщика, заключаетъ новеллу Чинтіо,—которая знала дѣло, разсказала все это послѣ его смерти, какъ я вамъ разсказалъ“.

Изданіе г. Найта, изъ коего заимствовано сжатое изложеніе новеллы Чинтіо, замѣчательно, между прочимъ, тѣмъ, что въ немъ собрано обиліе мнѣній толкователей Шекспира. Нельзя не подивиться великому числу людей, спѣшащихъ выставить на показъ все, что пришло имъ въ голову при чтеніи Шекспира, осудить его, и бо̀льшею частію голословно, за несогласіе съ ихъ вкусомъ или мыслями, и похвалиться при этомъ своею высшею образованностью, своими болѣе прогрессивными взглядами и т. д. Нельзя не подивиться также тому,

какъ мало людей, желающихъ *понимать и изучать*, какъ мало не только истинныхъ критиковъ, но просто людей, согласныхъ допустить, что бѣдный актеръ, писавшій драмы въ концѣ XVI и началѣ XVII вѣка, могъ равняться съ ними возвышенностью ума и чистотой вкуса. Всѣ точно держатъ про себя такую мысль: мы судьи и наше судейское достоинство унизится, если во что бы то ни стало мы не откроемъ ошибокъ въ поэтѣ.

Попытаемся, однако, не поможетъ ли намъ одинъ изъ такихъ лже-судей понять планъ Отелло, а мимоходомъ и причину лжетолкованій.

Г. Найтъ приводитъ слѣдующее мнѣніе о томъ, какъ поступилъ Шекспиръ съ новеллой Чинтіо.

„Г. Денлопъ (Dunlop), говоритъ онъ въ своей *History of Fiction*, указалъ на главнѣйшія отличія между новеллой и трагедіей. Онъ прибавляетъ: „во всѣхъ этихъ разнорѣчіяхъ (variations) Шекспиръ возвысился надъ оригиналомъ. Въ немногихъ другихъ частностяхъ онъ отклонился отъ него менѣе разумно (with less judgment); въ *большинствѣ же случаевъ* онъ придерживался его, *близко подражая*. Характеры Яго, Десдемоны и Кассіо *взяты* изъ Чинтіо *едва съ тѣнью различія*. Темные намеки и различныя хитрости злодѣя, чтобы возбудить подозрительность въ Маврѣ, одинаковы въ новеллѣ и драмѣ“.

Г. Денлопъ видитъ въ разсказѣ Чинтіо нѣсколько положеній и его болѣе всего занимаетъ, какія изъ нихъ Шекспиръ измѣнилъ, какія отбросилъ, какимъ близко подражалъ (разумѣется не въ Аристотелевомъ смыслѣ).

Дѣйствительно, въ новеллѣ есть *платокъ*, который ловко воруетъ прапорщикъ *), и въ трагедіи есть *пла-*

---

*) Воровство происходитъ такимъ образомъ. У прапорщика есть

токъ, потерянной Десдемоной; у *прапорщика* новеллы есть *жена*, дружная съ Десдемоной, но не настолько, чтобъ, имѣя возможность спасти ее, рѣшилась сдѣлать это; у *прапорщика* Яго есть *жена*, но полагающая душу свою, желая доказать невинность синьоры; Кассіо, будучи самъ въ караулѣ, *бьетъ* посторонняго синьора Родриго и ранитъ Монтано, и *капитанъ* новеллы *бьетъ* часоваго; Мавръ повѣсти и Отелло *любятъ* Кассіо-капитана, и т. д. Но есть много разсказовъ и драмъ, гдѣ также есть и платки, или замѣняющія ихъ роковыя вещи, и капитаны, любимые генералами, и женатые прапорщики, и отыскивая *внѣшнее* сходство, можно найти таковое между множествомъ разсказовъ, повѣстей, случаевъ и т. п. и *Отелло*.

Несомнѣнно также что Яго *злодѣй* и прапорщикъ новеллы *злодѣй;* что обѣ Десдемоны добродѣтельны, и что у капитана съ Кассіо есть сходство въ томъ, что оба обѣдаютъ у генерала, и нравятся генеральшамъ какъ милые молодые люди и хорошіе помощники мужей, и въ томъ, что оба заводятъ интрижки съ дѣвицами легкаго поведенія. Но заключать отсюда, что *едва есть тѣнь различія* въ характерахъ лицъ между новеллой и трагедіей, по меньшей мѣрѣ опрометчиво. Злодѣевъ много и въ жизни, и въ повѣстяхъ, и въ драмахъ, и въ лѣтописяхъ, и самъ Шекспиръ нарисовалъ ихъ не мало, но они не Яго. Даже такая черта, что оба злодѣя, совершивъ злодѣяніе, спѣшатъ показаться въ мѣстѣ преступленія въ качествѣ постороннихъ

трехлѣтняя дочь, любимица Десдемоны. Однажды, когда Десдемона пришла въ гости къ женѣ прапорщика, сей послѣдній беретъ дочь, и передаетъ ее Десдемонѣ, и въ то время какъ она прижимаетъ къ груди взятаго ребенка, прапорщикъ воруетъ у нея съ груди платокъ.

свидѣтелей, обща великому множеству злодѣевъ, ни мало непохожихъ на Яго. Добродѣтельными и чудно красивыми женщинами полны всѣ романы и повѣсти, но онѣ не Десдемонды. И легкомысленныхъ, милыхъ и симпатическихъ генеральскихъ адъютантовъ или лейтенантовъ также много, но они не Кассіо.

Словомъ, г. Денлопъ искалъ общихъ новеллѣ и трагедіи *внѣшнихъ* положеній и таковыхъ же чертъ характеровъ, и найдя ихъ, высказалъ мнѣніе, что Шекспиръ „близко подражалъ" Чинтіо. Нельзя отрицать, что въ извѣстной мѣрѣ г. Денлопъ правъ, какъ были правы тѣ, кто, замѣтивъ, что муха летаетъ и орелъ летаетъ, причисляли и муху, и орла къ одному отряду животныхъ летающихъ. Фактъ сходства г. Денлопъ подмѣтилъ вѣрно; но выводимое слѣдствіе не имѣетъ значенія.

Прежде всего брасается въ глаза при сравненіи новеллы и трагедіи различное значеніе въ той или другой Яго (прапорщика). Въ новеллѣ главнымъ двигателемъ всего является прапорщикъ. Онъ мститъ Десдемонѣ за нераздѣленную любовь, вотъ мотивъ всего происшествія. Въ трагедіи Яго есть человѣкъ-ненавистникъ, „только критикъ", какъ онъ выражается про себя, то есть человѣкъ способный видѣть только дурную сторону, склонный къ осужденію всего; онъ является не двигателемъ, а только соблазнителемъ, направителемъ на дурное. Мотивъ же дѣйствія трагедіи есть ревность Отелло, который и становится героемъ трагедіи.

Это измѣненіе, внесенное Шекспиромъ въ новеллу, было такъ сказать, первымъ шагомъ къ преобразованію всего сюжета.

Новелла есть разсказъ о нѣкоторомъ злодѣяніи или

уголовьи, есть нѣкотораго рода *судебная хроника*. Оба, и Мавръ, и прапорщикъ, являются въ ней преступниками съ заранѣе обдуманными намѣреніями. Яго тѣмъ существенно отличается отъ прапорщика новеллы, что послѣдній просто злодѣй (любовь есть только смягчающее вину обстоятельство), первый же есть человѣкъ, всѣмъ существомъ котораго владѣютъ страсти зависти и ненависти; поэтому-то ему довольно намека, что честь его оскорблена Отелло или Кассіо. „Я ненавижу Мавра,— говоритъ онъ наединѣ съ самимъ собою,—и люди думаютъ, что онъ въ моей спальнѣ исправлялъ мою должность; я не знаю правда ли это; но я изъ простаго подозрѣнія въ этомъ родѣ, поступлю какъ (поступилъ бы) изъ увѣренности“. Но, кромѣ того, Яго и уменъ, и находчивъ, и можетъ быть добрымъ товарищемъ того кому не завидуетъ, и не прочь покутить, и пріятный собесѣдникъ за бутылкой. Словомъ, прапорщикъ новеллы есть человѣкъ какимъ онъ является въ судѣ; Яго человѣкъ, какимъ онъ является въ жизни.

Между Мавромъ новеллы и Отелло еще большее различіе или, вѣрнѣе, полное несходство.

Мавръ скрываетъ отъ Десдемоны свои чувства; Отелло ихъ скрыть не въ силахъ и изъ ревности многократно оскорбляетъ жену. Мавръ думаетъ не столько о томъ, чтобы спасти свою честь, сколько чтобъ убить жену, на которую гнѣвенъ, и унижается до того, что подсылаетъ жену въ засаду. По убійствѣ всѣ его душевныя силы напряжены на скрытіе преступленія; въ трагедіи когда Десдемона умирая говоритъ при Эмиліи, что она сама себя убила, Отелло спрашиваетъ свидѣтельницу: „Ну какимъ же бы образомъ она могла быть убита?“

Эмилія.—Ахъ, кто знаетъ!

Отелло.—Вы слышали, она сказала, что сама; что то былъ не я.

Эмилія.—Она такъ сказала; я необходимо должна пересказывать истину.

Отелло.—И она, какъ лгунья, пошла въ горящій адъ. *Я убилъ ее.*

Достаточно этого, чтобы видѣть, какъ мало Отелло склоненъ скрывать свое дѣло.

Послѣ преступленія Мавръ новеллы возненавидѣлъ прапорщика, какъ наличнаго соучастника преступленія‘ слѣдствіемъ чего былъ доносъ Сенату. На пыткѣ онъ не выдалъ своей тайны и былъ приговоренъ къ вѣчной ссылкѣ, гдѣ его убили родные Десдемоны, „*чего онъ и заслуживалъ*“, прибавляетъ Чинтіо. Какое впечатлѣніе производитъ разсказъ? Не внушаетъ ли Мавръ отвращенія какъ закоренѣлый злодѣй, вся храбрость котораго въ томъ, что онъ выноситъ пытки и не обнаруживаетъ ни тѣни раскаянія, и чья погибель только нѣсколько уменьшаетъ возбужденное его поступками отвращеніе?

Какое впечатлѣніе производитъ трагедія? Намъ не только жаль по человѣчеству Отелло, но мы глубоко сострадаемъ страшному злосчастію этого великаго, храбраго, любящаго, правдиваго до того, что не предполагаетъ возможности козней, честнѣйшаго и добрѣйшаго изъ людей. Припомнимъ хотя тотъ моментъ, когда въ отвѣтъ на слова Лодовиго: „О, Отелло, ты, кто нѣкогда былъ такимъ добрымъ, (а нынѣ) попался въ козни проклятаго раба, что можно сказать тебѣ?“ Отелло отвѣчаетъ: „Ну что-нибудь; убійца изъ чести (an honourable murtherer) если вамъ угодно; вѣдь я ничего не дѣлалъ изъ ненависти, но все изъ чести“.

Что̀ же общаго по существу, по *внутреннимъ* признакамъ, между разсказомъ о скрытомъ злодѣяніи, какихъ множество, и трагедіей, образомъ страшнаго злосчастія судьбы великаго человѣка? Ничего; между ними меньше сходства чѣмъ между мухой и орломъ.

При разительномъ различіи по существу, что̀ значитъ сходство внѣшнихъ положеній? Цѣпь фактовъ новеллы ничему не подчинена, всѣ они равноцѣнны, ибо всѣ они суть факты важные для опредѣленія преступности злодѣевъ. Они имѣютъ цѣну данныхъ, добытыхъ судебнымъ слѣдствіемъ. Частныя же дѣйствія трагедіи всѣ строго подчинены закону единаго дѣйствія, получаютъ значеніе знаменательныхъ въ жизни души человѣческой фактовъ, неразрывно между собою связанныхъ не одною послѣдовательностью во времени, а послѣдовательностью развитія по необходимости или вѣроятію становящагося дѣйствія.

Творчество Шекспира сильнѣе всего проявилось именно въ этомъ преображеніи новеллы въ трагическій миѳъ, при которомъ только и стали возможны тѣ чудные образы лицъ, коимъ нельзя достаточно надивиться.

И не былъ ли Аристотель, тысячу разъ правъ, говоря, что поэтъ есть по преимуществу творецъ миѳовъ и остается творцомъ, облекая въ образъ случившееся, потому что, по словамъ философа, онъ творитъ *не то что было, а то, что возможно.*

Послѣднее замѣчаніе приводитъ насъ къ отзыву объ *Отелло* Гизо, который, по выраженію г. Найта, пошелъ нѣсколько далѣе (somewhat furtherer) г. Денлопа. „Въ разсказѣ Чинтіо,—говоритъ Гизо,—не доставало поэтическаго таланта, который изобрѣлъ дѣйствующихъ, создалъ лица, придалъ каждому образъ и характеръ, заставилъ

насъ видѣть ихъ дѣйствія и слышать ихъ рѣчи; таланта, который изобразилъ ихъ мысли и проникнулъ въ ихъ чувства; той животворящей силы, которая заставляетъ событія возстать, становиться развиваться, завершаться; того творческаго дыханія, которое, *дохнувъ на прошлое*, вызываетъ его снова къ бытію, и *наполняетъ его снова* настоящею и неразрушимою жизнью; такова была сила, которою обладалъ *только* Шекспиръ, и помощью которой онъ изъ забытой новеллы сдѣлалъ *Отелло*“.

Гизо несомнѣнно вѣрно *чувствовалъ* не только красоты, но и самое творческое дѣло Шекспира, однако нельзя сказать, чтобы выразилъ свои чувства вполнѣ строго-критически: онъ выразилъ личныя свои чувства, а критикъ обязанъ выразить, чтѐ *есть* въ произведеніи. Въ разсказѣ Чинтіо, по его словамъ, между прочимъ, недоставало „того творческаго дыханія, которое, *дохнувъ на прошлое*, вызываетъ его снова къ бытію, и *наполняетъ его снова* настоящею и неразрушимою жизнью“, Въ этомъ ли оживотвореніи прошлаго состоитъ, однако. дѣло Шекспира? Конечно нѣтъ, ибо, какъ мы видѣли, *быль* (прошлое), разсказанная Чинтіо, вовсе не похожа на *быль* (миѳъ), изображенную Шекспиромъ. Онъ не животворилъ былаго, а творилъ возможное. И въ этомъ-то коренная разница между историкомъ-лѣтописцемъ, или бытописателемъ и поэтомъ, творцомъ миѳа.

XV.

Теорія «исторической драмы».—Колоритъ времени и быта въ драмѣ.— Мнѣніе г. Гюго.— Мнѣніе Аристотеля и Лессинга. — Ложность несущественнаго дѣленія драмы на роды. — Послѣдствія приложенія псевдо-драматической теоріи къ истинной драмѣ.

Г. Викторъ Гюго въ 1827 году издалъ въ видѣ предисловія къ *Кромвелю* родъ манифеста, въ коемъ изло-

жилъ основы *драмы*, рода новаго и небывалаго. Этотъ родъ, по мнѣнію изобрѣтателя, долженъ состоять изъ смѣси комедіи съ трагедіей. Все въ природѣ и поэзіи полагалось состоящимъ изъ *уродливаго* (grotesque) и *великаго*. Авторъ теоріи, какъ извѣстно, въ своихъ произведеніяхъ представлялъ и донынѣ представляетъ антитезы великаго и уродливаго, и притомъ не только въ разныхъ образахъ, но въ одномъ и томъ же лицѣ, такъ что одинъ и тотъ же человѣкъ, по желанію автора и по требованію сценическаго эффекта, или романическаго интереса, можетъ быть въ перемежку то нравственнымъ уродомъ, то образцомъ нравственнаго величія, олицетвореніемъ смѣси великаго уродства съ уродливымъ величіемъ. Къ этому присоединялось требованіе отъ драмы, чтобы для зрителей *„она была источникомъ всякаго рода волненій“* (d'émotions de toute nature). Для вящаго же утвержденія послѣдняго положенія увѣряется, что таковаде была и драма „добряка или простеца Жиля Шекспира“ (le bonhomme Gilles Shakspeare).

Искусству открывалась новая цѣль. „Цѣль искусства,—возглашалось,—почти божественная: воскрешать, если оно дѣлаетъ исторію (s'il fait de l'histoire); создавать, если оно дѣлаетъ поэзію“. Что при дѣланіи исторіи искусство воскрешаетъ прошлое, само собою разумѣется, но нельзя не пожалѣть, что авторъ умолчалъ, что̀ именно создается при дѣланіи поэзіи.

Въ чемъ же собственно заключается дѣланіе исторіи?

„Понятно,—вѣщаетъ манифестъ,—что для произведеній такого рода, если поэтъ долженъ выбирать между предметами, а это онъ долженъ дѣлать, то выборъ долженъ пасть *не на прекрасное, а на характерное*. Не въ

томъ только дѣло, чтобы, какъ говорится нынче, придавать *мѣстный колоритъ* (de la couleur locale), то-есть въ заключеніе прибавить тамъ и сямъ нѣсколько сухихъ штриховъ къ общему, впрочемъ, ложному и условному. Мѣстный колоритъ долженъ быть не на поверхности драмы, но въ основѣ, въ самомъ сердцѣ произведенія, откуда онъ распространяется ко внѣ самъ собою, естественно, равномѣрно, и, такъ сказать, во всѣ углы драмы, какъ сокъ, восходящій отъ корня къ послѣднему листу дерева. Драма должна быть радикально пропитана этимъ цвѣтомъ временъ (couleur des temps), она должна имѣть его нѣкоторымъ образомъ въ воздухѣ, такъ, чтобы перемѣна вѣка и атмосферы замѣчалась только по входѣ въ нея и по выходѣ изъ нея. Требуется извѣстное изученіе, извѣстная работа, чтобы достигнуть этого; тѣмъ лучше. Хорошо, чтобы проѣзды къ искусству (les avenues de l'art) были загорожены терніями, предъ коими все отступаетъ, кромѣ крѣпкой воли. Сверхъ того, это-то изученіе, поддержанное пламеннымъ вдохновеніемъ, обезопаситъ драму отъ убивающаго ее недостатка — *пошлаго* (le commun). Пошлое есть недостатокъ близорукихъ и страдающихъ одышкой поэтовъ (poètes à courte vue et à courte haleine)“.

Приведенное мнѣніе выражено весьма краснорѣчиво, и нельзя не пожалѣть, что оно не довольно точно, и что авторъ не показалъ, въ чемъ же именно состоитъ истинлый *цвѣтъ временъ*.

Но мы обладаемъ драмами г. Гюго, очевидно, долженствующими служить лучшею иллюстраціей къ его краснорѣчивому мнѣнію. Во всѣхъ его драмахъ и романахъ есть сцены, гдѣ лица разсуждаютъ о модахъ своего времени, о вышедшихъ книгахъ, сплетничаютъ

о новостяхъ; стараются употреблять модныя, во время òно, словечки. На эти сцены авторъ видимо упираетъ, ради ихъ продирается сквозь терніи, взрощенныя имъ самимъ въ проѣздахъ къ искусству, но *характерны* ли они именно для изображаемой эпохи? Ни мало; привычки посплетничать и помодничать всегдашнія человѣческія привычки, и поэтому намъ не столько дѣла до того, *о чемъ* люди сплетничали въ тотъ или иной вѣкъ, сколько до того, *какъ* они это вообще дѣлаютъ. Впрочемъ, можетъ быть самые сюжеты драмъ г. Гюго особенно характерны для эпохъ, когда происходитъ дѣйствіе. Если судить по сюжетамъ, то *цвѣтъ времени* Ришелье, напримѣръ, въ томъ, что влюбленная прелестница жертвуетъ своею невинностью въ пользу знатнаго злодѣя, ради спасенія того человѣка изъ народа, въ котораго влюбилась; эпохи Франциска I въ волокитствѣ короля и въ томъ еще, что шутъ, въ качествѣ человѣка изъ народа (homme du peuple), желаетъ убить забавляющагося волокитствомъ короля, дабы отмстить не только за себя, но и за другихъ; „цвѣтъ“ конца XVII вѣка въ Испаніи въ лакеяхъ, то есть людяхъ изъ народа, влюбляющихся въ королевъ и предъ смертью краснорѣчиво говорящихъ... о своемъ лакейскомъ происхожденіи; „цвѣтъ“ XVI столѣтія въ Италіи—развратныя знатныя женщины, скрывающія отъ сыновей,—не знающихъ о своемъ знатномъ происхожденіи (незаконнорожденный вѣдь есть нѣкотораго рода homme du peuple) и надѣленныхъ за то всѣми доблестями,—что онѣ ихъ матери, пока сыновья не ранятъ ихъ на смерть и т. д. Какой умный историкъ найдетъ эти чудодѣйности характерными для данныхъ или какихъ бы то ни было эпохъ? Нельзя, однако, не согласиться, что если г. Гюго изби-

раетъ для писанія предметы не всегда характерные, то всегда *не прекрасные*, въ высшей степени ходульные и представляющіе обширное поле для лжи на человѣческую природу.

Какъ бы то впрочемъ ни было, теорія „исторической драмы“,—принадлежитъ ли она всецѣло г. Гюго, или только выражена имъ особенно рѣзко,—распространена въ значительной мѣрѣ. Ея требованія прилагаются ко всякой драмѣ, дѣйствіе которой происходитъ не вчера; много талантливыхъ людей исцарапали и исказили свои дарованія, продираясь сквозь тернія, растущія въ несуществующихъ, развѣ въ воображеніи, проѣздахъ къ искусству; многіе *любители* восхищаются историческою или бытовою вѣрностью произведеній, авторы которыхъ и не думали объ этой вѣрности.

Но дѣйствительно ли эта характерность или типичность, то есть внѣшняя вѣрность исторіи или быту столь важна для художественныхъ произведеній?

Послушаемъ истинныхъ критиковъ, и посмотримъ съ этой точки зрѣнія на произведенія истинныхъ художниковъ.

Аристотель установилъ, а Лессингъ подтвердилъ различіе между исторіей и историческою драмой съ одной стороны, и дѣйствительностью и драмой изъ современной автору жизни съ другой,—различія въ обоихъ случаяхъ тождественныя, и которыхъ не слѣдовало бы забывать.

„Историкъ и поэтъ,—говоритъ греческій философъ,—не тѣмъ различаются, что говорятъ: одинъ мѣрною рѣчью, другой не мѣрною; вѣдь сочиненіе Геродота можно бы было переложить въ метры, и все таки въ метрахъ, какъ и безъ всякихъ метровъ, было бы это

исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ излагаетъ *случившееся*, а другой—чтò *можетъ случиться*“ *).

Далѣе философъ объясняетъ, что поэзія изображаетъ общее, исторія—частное. Дѣло поэта изобразить общее, то есть какъ такой-то человѣкъ, при извѣстныхъ обстоятельствахъ, *можетъ* говорить и *можетъ* поступать. Историкъ излагаетъ, какъ *поступалъ* извѣстный человѣкъ, чтò онъ *говорилъ*. Для историка важна вѣрность *факту*, для поэта вѣрность *человѣческой природѣ*; историкъ добивается узнать, *чтó* случилось, поэтъ образитъ, *какъ* нѣчто *можетъ* случиться. Для поэта рѣшительно все равно, точно ли такъ случившееся произошло, какъ у него въ драмѣ, или поэмѣ (объ этомъ пусть заботится историкъ); для него важно, чтобы дѣйствіе шло согласно съ законами вѣроятія или необходимости.

Вотъ слова Лессинга о томъ же: „Поэтъ пользуется историческимъ событіемъ не потому, что оно дѣйствительно случилось, но потому, что оно случилось такъ, что для настоящей его цѣли трудно выдумать лучше. Если онъ находитъ въ такой степени пригоднымъ одинъ дѣйствительный случай, то случай годится въ дѣло; но рыться для этого въ исторіи не стòитъ труда. Многіе ли знаютъ, чтò случилось! Если мы вздумаемъ заключать о возможности событія только потому, что оно случилось: то чтò мѣшаетъ намъ совершенно вымышленную басню считать дѣйствительно случившеюся исторіей, о которой мы только никогда не слыхали? Что прежде всего даетъ вѣроятіе исторіи? Не внутренняя ли правдоподобность? И не все ли равно, если эта правдоподобность не подтверждается никакими свидѣтельствами

---

*) Ордынскій *О поэзіи*, и т. д., стр. 13.

и преданіями, или подтверждается такими свидѣтельствами и преданіями, которыя не дошли до нашего свѣдѣнія? Неосновательно полагаютъ, что назначеніе театра поддерживать память о великихъ людяхъ: на это есть исторія, а не театръ. *Въ театрѣ мы должны научаться не тому, что̀ сдѣлалъ тотъ или иной отдѣльный человѣкъ, но что̀ всякій человѣкъ извѣстнаго характера сдѣлаетъ при извѣстныхъ данныхъ обстоятельствахъ.* Цѣль трагедіи далеко философичнѣе исторіи, и обращать трагедію въ простой панегирикъ славнымъ мужамъ или злоупотреблять ею, чтобы питать національную гордость, значило бы унизить ея истинное достоинство“ *).

Аристотель далѣе замѣчаетъ, что одною изъ причинъ почему трагедія держится именъ историческихъ (прибавляя притомъ, что было бы смѣшно, однако, требовать этого во что̀ бы то ни стало) состоитъ въ томъ, что „возможное вѣроятно, а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ, но что̀ случилось, то очевидно возможно: будь оно невозможно, такъ и не случилось бы“ **).

„Впрочемъ, —прибавляетъ философъ,—въ трагедіяхъ часто только одно или два имени извѣстныхъ, а остальныя вымышлены, а бываетъ и такъ, что и всѣ вымышлены.“ Что̀ трагедія должна держаться возможнаго и общаго, а не случившагося и частнаго, по Аристотелю, всего яснѣе изъ примѣра комиковъ. Они составляютъ миѳы изъ вѣроятныхъ событій, даютъ лицамъ имена

---

*) По переводу Ордынскаго. L. c. стр. 87. Для избѣжанія лишнихъ споровъ я готовъ слово исторія, въ смыслѣ науки, изучающей законы исторической жизни народовъ, замѣнить словомъ бытописаніе.

**) Ордынскій, 14. О другихъ болѣе важныхъ причинахъ, указанныхъ Аристотелемъ же, почему трагики держатся большею частью преданій, см. Отд. II настоящаго разсужденія.

знаменательныя *), чѣмъ и отличаются отъ ямбиковъ. Ямбикъ по нашему — ругатель, обличитель, осмѣивающій частные случаи, нападающій на личности.

Понятно, что если цѣль трагедіи и комедіи облекать въ образы возможное и общечеловѣческое, то ставить одною изъ главныхъ задачъ драмы изображеніе *колорита* времени или быта значитъ не понимать ни ея сущности, ни ея назначенія. Аристотель оговариваетъ только стремленіе къ исторической вѣрности, потому что только оно существовало въ его время; Лессингъ уже горько жалуется, что современные ему драматурги обращаютъ болѣе вниманія на костюмъ и особенности въ нравахъ, чѣмъ на сущность драмы.

Вообще, особая забота о вѣрности колорита времени и быта понятна въ романахъ, пишущихся со спеціальною цѣлью учеными спеціалистами, ради ознакомленія публики съ бытомъ египетскимъ, индійскимъ, старообрядческимъ, казацкимъ и т. д. Въ истинныхъ же драмѣ или поэмѣ (романѣ) всѣ эти *характерности* могутъ имѣть значеніе только аксессуарныхъ украшеній; есть онѣ и вѣрны—прекрасно; встрѣчаются въ нихъ ошибки—такія ошибки простительны, тѣмъ болѣе, что и спеціальные ученые нерѣдко спорятъ до безконечности о частностяхъ. Прекрасно говоритъ объ этомъ Маколей, по поводу романа Бульвера *Послѣдніе дни Помпеи*: „Романъ Бульвера, подобно всѣмъ его романамъ, напи-

---

*) То-есть такія, которыя намекаютъ на характеръ лица: обычай, сохранившійся и до сихъ поръ. Гоголь былъ великій мастеръ на это; городничій у него Сквозникъ (сквозной плутъ), но съ прибавкой Дмухановскій; судья—Ляпкинъ-Тяпкинъ; смотритель училища Хлоповъ (отъ глагола хлопать: хлопаетъ и глазами, и ушами); ругатель — Собакевичъ; Маниловъ изъ глагола манить: онъ съ перваго раза манитъ къ себѣ и т. д.

санъ краснорѣчиво и съ талантомъ. У автора гораздо болѣе свѣдѣній, чѣмъ я предполагалъ, но ему не удалось освободиться отъ недостатковъ, которыми отличаются вообще всѣ современные писатели, ставившіе себѣ задачей познакомить насъ съ древнею жизнью. Дѣло въ томъ, что между нами и древними непроходимая пропасть, которую нельзя восполнить усиліями какой бы то ни было учености. Силой своей фантазіи авторъ способенъ, пожалуй, создать міръ совершенно отличный отъ нашего, но можно держать пари тысячу противъ одного, что это не будетъ тотъ самый міръ, который дѣйствительно существовалъ. *Несравненно мудрѣе поступаютъ тѣ, которые, возстановляя въ поэтическихъ произведеніяхъ древнюю жизнь, изображаютъ вообще человѣческую природу* и заботятся только о томъ, чтобы не сдѣлать какихъ-нибудь слишкомъ грубыхъ ошибокъ относительно одежды и т. п.“.

Многіе критики заботятся, напримѣръ, рѣшить, много ли римскаго въ такъ-называемыхъ римскихъ піесахъ Шекспира. Большинство, сколько мнѣ удавалось читать, находятъ *особенно* римскимъ въ *Каріоланѣ* характеръ Мененія Агриппы. Пусть такъ, но что̀ прибавляетъ этотъ колоритъ къ образу сказаннаго лица? Не исчезаетъ ли римское предъ правдой человѣческаго? Колоритъ могъ быть вдесятеро сильнѣе, и знатоки римской жизни могли бы имъ восхищаться во сто разъ сильнѣе, но это обстоятельство не многое прибавило бы къ славѣ Шекспира, какъ драматурга. Пушкинскій *Борисъ* открывается стихомъ весьма колоритнымъ:

Наряжены мы вмѣстѣ городъ *вѣдать*

и многіе даютъ особую цѣну этой колоритности, хотя никакой спеціальной колоритности для эпохи Бориса

здѣсь нѣтъ. Но не будь этого колоритнаго стиха, чтó потеряла бы трагедія?

„Если на то пошло, то и взятки не такъ берутся“,— говоритъ въ *Разъѣздѣ* Гоголя какое-то лицо. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ онѣ и не такъ берутся, какъ изображено въ *Ревизорѣ*. Что же изъ того? Развѣ способъ бранья взятокъ, а не образы пошло смѣшныхъ людей въ дѣйствіи составляютъ достоинство *Ревизора?* Гоголь назвалъ *Женитьбу* совершенно невѣроятнымъ происшествіемъ, а Альфредъ де-Мюссе въ одной комедіи написалъ „дѣйствіе происходитъ, гдѣ вамъ угодно“. Вотъ какъ мало заботятся иногда художники о колоритѣ мѣста или времени. Достоинство *Горе отъ ума* не въ томъ, что жили въ Москвѣ въ началѣ столѣтія люди, похожіе на Фамусова или Репетилова, какъ достоинство Аристофана не въ томъ что въ его время въ Аѳинахъ были софисты, похожіе на изображенныхъ въ *Облакахъ*, а въ томъ, что лица ихъ комедій и для насъ образы живыхъ людей, какъ достоинство Пушкина не въ томъ, что дѣйствительно существовала женщина,

.... съ которой образованъ
Татьяны милый идеалъ,

а въ самомъ поэтическомъ образѣ. Достоинство Гольдони и Островскаго не въ томъ, что у нихъ вѣрно изображенъ италіянскій или русскій купеческій или крестьянскій бытъ (на это есть этнографы, описатели нравовъ, обычаевъ, повѣрій и т. д.), какъ и достоинство Мольеровскаго *Дандена* не въ томъ, что въ немъ есть черты бытовыя, современной автору Франціи, а въ томъ, насколько они изображаютъ живыхъ людей въ комическомъ дѣйствіи.

Сказаннаго, будемъ надѣяться, достаточно, чтобы

видѣть, что въ замыслѣ, планѣ, словомъ *миѳѣ* комедіи или трагедіи, то есть въ самомъ существенномъ, цвѣтность никакъ не можетъ занимать перваго мѣста.

Драматическая форма, какъ не разъ было сказано, вытекаетъ изъ самой сущности предмета. Какой-нибудь обще-армейской или обще-гвардейской формы, въ которую драматургъ обязанъ одѣвать свои мысли, по самой сущности предмета быть не можетъ; форма всѣхъ драматическихъ произведеній по сущности одинакова; въ частности же она разнится, поскольку разнятся изображенныя дѣйствія. И въ послѣднемъ отношеніи у *Гамлета* своя форма, у *Макбета* своя, у *Дандена* своя, и у *Мизантропа* своя, у *Ревизора* своя, и въ *Женидьбѣ* своя, и т. д. Дѣло драматурга, какъ и всякаго художника, никакъ не можетъ состоять въ достиженіи совершенства формы; форма будетъ сама собой совершенна, когда будетъ совершенна сущность; созрѣваетъ художникъ, и мысли и чувства его становятся зрѣлѣе и форма совершеннѣе. А станетъ художникъ, хотя бы и одаренный большимъ талантомъ, вообразивъ, что достигъ совершенства, относиться небрежно къ главному своему дѣлу, и форма у него является плохая. Заслуга Шекспира въ англійскомъ театрѣ или Мольера во французскомъ не въ томъ, что они изобрѣли или усовершенствовали форму, а въ томъ, что лучше другихъ поняли сущность драматическаго искусства. То же значеніе Пушкина въ исторіи русской трагедіи, и Гоголя съ Грибоѣдовымъ относительно русской комедіи.

Отсюда ясно, что всякія дѣленія драмъ на историческія, современныя, бытовыя, жанровыя, героическія, мѣщанскія, и т. д. суть дѣленія не существенныя, а когда такой не существенный признакъ принимается

самимъ художникомъ за сущность, то является ложный родъ искусства или сочинительство.

Въ заключеніе приведемъ весьма характерный примѣръ, къ какимъ послѣдствіямъ приходятъ порой критики, прилагая теорію псевдо-драмы къ истинной драмѣ. Г. Льюисъ въ своей книгѣ *On actors and the art of acting* не рѣдко прибѣгаетъ къ объясненію, строя драмы *положеніями* и *характерами* и вслѣдствіе этого, вотъ какимъ образомъ толкуетъ о Шекспирѣ и Софоклѣ. Желая уяснить для читателей разницу между актерами трагическими и мелодраматическими, англійскій критикъ полагаетъ такую грань между трагическимъ поэтомъ и мелодраматистомъ:

„Трагическій поэтъ включаетъ въ себѣ (includes) мелодраматиста. Выдѣлите изъ *Гамлета* или *Макбета* поэзію и психологію, и вы получите отличный мелодраматическій остатокъ (risiduum). Софоклъ и Шекспиръ также „сенсаціональны“, какъ Фицбалъ (Fitzball) и Дюма; но *положенія*, которыя у послѣднихъ суть цѣль и объектъ піесы, имъ же подчинено все остальное, у первыхъ, суть просто выступающія точки, узлы драматическаго дѣйствія“.

Подъ поэзіей (poetry), англійскіе критики нерѣдко разумѣютъ собственно „поэтичность выраженія“, и я кажется не ошибусь, сказавъ, что именно такой смыслъ придаетъ г. Льюисъ этому слову, въ приведенномъ отрывкѣ. Подъ „психологіей“ надо разумѣтъ, конечно, всю внутренню жизнь человѣка, изображенную въ дѣйствіи. Итакъ, если выдѣлить эти двѣ составныя части изъ трагедій Шекспира, или Софокла, то останется мелодрама, которою не пренебрегъ бы ни Фицбалъ *), ни Дюма

*) Я не имѣю чести знать этого джентльмена, но вѣроятно онъ пишетъ или писалъ англійскія мелодрамы во вкусѣ Дюма.

(конечно отецъ). Почему же? Потому, говоритъ англійскій критикъ, что „положенія“ Шекспира или Софокла, или вообще хорошаго трагическаго поэта столь же „сенсаціонны“, то-есть разсчитаны на эффектъ, или впечатлительность зрителя, какъ и мелодраматическія. Читателю уже извѣстно, что это не совсѣмъ такъ, и что разница между ними не въ томъ, въ чемъ она есть по словамъ г. Льюиса.

Далѣе, цѣль мелодраматиста вовсе не эффектное положеніе само по себѣ, а самый эффектъ, обманъ или отводъ глазъ зрителя, и не положеніямъ подчиняется все въ мелодрамѣ, а все, въ томъ числѣ и положенія, имѣетъ цѣлью достиженіе возможно-сильнаго эффекта.

Возьмемъ одну изъ важнѣйшихъ и сильнѣйшихъ сценъ *Гамлета*, именно IV, III акта, свиданіе съ матерью, и въ угоду г. Льюису, лишимъ ее „поэзіи и психологіи“.

Вотъ она въ возможно сухомъ изложеніи:

„Другъ совѣтуетъ преступной матери поговорить строже съ сыномъ. Сынъ входитъ, другъ прячется. Сынъ, войдя, начинаетъ упрекать мать въ убійствѣ ея мужа, своего отца. Мать пугается, кричитъ о помощи. Другъ дѣлаетъ тоже. Сынъ, думая убить отчима, убиваетъ друга; затѣмъ продолжаетъ упрекать мать. Мать чувствуетъ угрызенія совѣсти. Сыну является тѣнь отца и приказываетъ не забывать, что онъ говоритъ съ матерью. Рѣчь сына стала мягче, но одно выраженіе матери снова ожесточаетъ его. Затѣмъ, сынъ снова смягчается, объявляетъ, что его высылаютъ изъ отечества и уходитъ, унося трупъ убитаго друга матери“.

Кажется, суше изложить нельзя, остаются голые

факты. Понравится ли мелодраматисту такое теченіе сцены? Можно съ увѣренностью отвѣчать, что нѣтъ. Окончаніе сцены не эффектно, а сцена оканчиваетъ актъ, да вдобавокъ еще третій, считающійся почему-то особенно важнымъ. Вотъ еслибы сынъ забылся до того, что поднялъ кинжалъ на мать, а тѣнь, внезапно явясь, схватила за руку, а мать упала безъ чувствъ, — вотъ это было бы „сенсаціонное“ положеніе. Какъ при этомъ ловко быстро опустить занавѣсъ, заставивъ сына съ движеніемъ къ матери проговорить на распѣвъ: „О, бѣдная моя мать!“

Еслибы мы подобно одной сценѣ, столь же сухо изложили весь ходъ *Гамлета*, то остался бы нѣкоторый планъ трагедіи, не тотъ, что̀ возникъ въ душѣ Шекспира въ моментъ сильнѣйшаго напряженія творческой силы, не замыселъ родившій трагедію, но нѣкоторый конспектъ, подобный тѣмъ, какіе, только еще болѣе въ сжатомъ видѣ, пишутъ для себя поэты. И будь фабула о Гамлетѣ изложена такимъ образомъ у Сакса Грамматика, или въ романѣ Бельфорэ, Шекспиръ не измѣнилъ бы въ ней ни одного обстоятельства. Его творчество обнаружилось бы тогда тѣмъ, что въ сухомъ и послѣдовательномъ изложеніи обстоятельствъ, мимо которыхъ не-поэтъ прошелъ бы безъ вниманія, онъ увидѣлъ бы возможность дѣйствія единаго, живого, цѣлаго и трагическаго.

Вотъ отрывокъ изъ журнальнаго отзыва о передѣлкѣ именно *Гамлета*, совершенной именно Дюма-отцомъ (въ сообществѣ съ Полемъ Мерисомъ). Французскій критикъ весьма обвиняетъ Дюма именно за то, что онъ „налѣпливаетъ мелодраматическіе эффекты на великое твореніе Шекспира“. И пусть г. Льюисъ полюбуется, напримѣръ „сенсаціональною“ развязкой, придуманною мело-

драматистомъ. „Они (сочинители), говоритъ отчетъ французскаго критика,—вызвали въ концѣ драмы тѣнь, и эта тѣнь, по ихъ приказанію, является какъ deus ex machina чтобы наказать каждаго по дѣламъ его и произнести, въ симетрическихъ александрійскихъ стихахъ, безпристрастный приговоръ. „Ты будешь жить!“—говоритъ тѣнь Гамлету“... *).

Остается пожалѣть что Гамлетъ не награжденъ отъ Дюма и Мериса приличною суммой денегъ за свое прекрасное поведеніе, какъ то̀ довольно обычно у современныхъ французскихъ сочинителей комедій, герои коихъ, въ теченіи пяти актовъ, обязаны являть за то всевозможное безкорыстіе.

До чего не переносно псевдо-драматистамъ теченіе дѣйствія по вѣроятности или необходимости, и какія именно *положенія* имъ нравятся, можно судить по той пародіи на *Отелло*, которую написалъ Вольтеръ, дабы научить поклонниковъ „пьянаго дикаря“, какъ на сюжетъ ревности слѣдуетъ просвѣщеннымъ людямъ писать піесы. Вольтеръ, чье воображеніе могло быть свободно въ виду богатой обстановки, и кому по случаю увеличившейся ширины сцены стало возможно для разрыванія сердецъ и обмана глазъ зрителей (преимущественно конечно дамъ бель-этажа, des belles pleureuses des premiéres loges) изображать истинно-трагическія дѣйствія,— изъ всего *Отелло* въ своей *Заирѣ* оставилъ *только одинъ фактъ убійства* изъ ревности. Чтобъ оправдать такую *дикость* онъ вставилъ множество эпизодовъ **), чтобы сдѣлать возможнымъ желаніе Заиры уйти изъ лагеря.

*) *Современникъ* 1848. II.

**) Вольтеръ, какъ извѣстно, утверждалъ, что въ пяти актахъ (что̀ бы тамъ ни говорилъ Аристотель) безъ эпизодовъ обойтись нельзя.

Считая причиной такого бѣгства любовную измѣну, Оросманъ чувствуетъ припадокъ бѣшеной ревности (о возможности чего зритель, конечно, предупрежденъ въ одномъ изъ предыдущихъ разговоровъ) и убиваетъ Заиру. Развитія дѣйствія никакого. Заира и Оросманъ нѣсколько разъ сходятся на сценѣ, чтобы поговорить о любви, говорятъ, говорятъ все одно и то же, и никакъ ни до чего договориться не могутъ. Все подстроено единственно ради того чтобъ оправдать страшное дѣйствіе *внѣшнимъ поводомъ*. И такое *оправданіе* развѣ не осталось во всей своей силѣ у французскихъ театральныхъ сочинителей?

Зная манеру, идеи, слезоизвлекающіе и спектакльные пріемы великаго Виктора Гюго, а равно его пристрастіе къ возбужденію всякаго сорта волненій, не трудно представить себѣ какія „сенсаціонныя" положенія придумалъ бы онъ, попадись ему въ руки сюжетъ *Отелло*?

Все, что комментаторы пишутъ для опредѣленія времени дѣйствія *Отелло* и указанія, какіе костюмы будутъ наиболѣе подходящими при постановкѣ этой трагедіи на сцену,—всѣ эти „терніи" изучилъ бы г. Гюго. И въ началѣ втораго или инаго акта нѣсколько синьоровъ сплетничали бы объ исторіи Кипра, Катаринѣ Корнаро и всѣхъ ея родственникахъ; они говорили бы также и о серебряномъ жезлѣ венецейскихъ полководцевъ, и о крылатомъ львѣ на этомъ жезлѣ, и объ особой одеждѣ, въ которую облекались въ день избранія въ должность означенные генералы, и о томъ, что она застегивалась на правомъ плечѣ массивными золотыми пуговками, и о новомъ фасонѣ пуговокъ, и о новомъ фасонѣ шапокъ, и о новой картинѣ и т. д. И все это составило бы *couleur des temps*, тотъ сокъ, который расходился бы во всѣ углы драмы. Что касается дѣйствія (вещи вто-

ростепенной въ сравненіи съ животворнымъ *сокомъ*), то вѣроятнѣе, что въ герои попалъ бы Яго новеллы, Яго, влюбленный въ Десдемону. Объ этой страсти много бы декламировалось и она послужила бы *оправданіемъ* подвиговъ Яго. Самъ же онъ, подобно, напримѣръ, Трибуле, былъ бы homme du peuple, и творилъ бы, подобно Трибуле, всяческія мерзости на томъ основаніи, что онъ, какъ homme du peuple, единственное честное, велико-уродливое и уродливо-великое лицо драмы. И его, какъ homme du peuple, развратные и изнѣженные синьоры не производили бы изъ зависти въ слѣдующій чинъ, и Десдемона не любила бы его единственно потому, что онъ homme du peuple. И этотъ Яго захотѣлъ бы убить Отелло, какъ синьора (и потому человѣка развратнаго), похитившаго предметъ его любви. Но подкупленный убійца вынесъ бы ему въ мѣшкѣ вмѣсто Отелло самое Десдемону. Десдемона же предъ смертью говорила бы, ради естественности и простоты: „ахъ, мнѣ ужасно хочется спать! и умереть, когда такъ сладко дремалось!“ И надъ этимъ плакали бы дамы *). Получивъ мѣшокъ, Яго ступилъ бы на него одною ногой, и воскликнулъ „Теперь, міръ, погляди-ка на меня! Это вотъ прапорщикъ, а это генералъ. Да какой еще генералъ! И вотъ онъ подъ моими ногами, тутъ-вотъ, и это онъ именно Вода будетъ ему гробомъ, и мѣшокъ саваномъ. Кто-жь это натворилъ? Ну да, я, я одинъ! *(скрестивъ руки и забывъ, что нанялъ убійцу)*. Чтѝ скажетъ потомство? Какое долгое изумленіе будетъ въ Венеціи и другихъ

*) *Le roi s'amuse*. Acte IV, scène V. **Blanche** (*grélotant sous la pluie*). Je suis glacée. (*Se dirigeant vers la porte*). Allons! (*s'arrètant*) Mourir ayant si froid!

народахъ по поводу такого событія" *). Чтò за дѣло, что такіе уроды невѣроятны, немыслимы: мужчины обязаны эту напыщенную декламацію принимать за великія идеи, а масса восхищаться зрѣлищемъ трупа въ мѣшкѣ.

Еслибы, противъ чаянія, Отелло былъ избранъ въ герои, то былъ бы онъ не Мавромъ царской крови, а негромъ, служившимъ въ лакеяхъ, и даже не дослужился бы до генеральства, а какимъ-нибудь обманомъ попалъ бы въ генералы, подобно Рюи-Блазу. И такъ какъ ему предстояло бы отмстить за честь, а въ изображеніи чести потщились Испанцы, то дѣйствіе перенеслось бы въ Испанію и вышло бы что-нибудь преиспанистое (très-espagnol). Убивалъ бы, напримѣръ, Десдемону не самъ Отелло, а Кассіо, къ которому онъ ревнуетъ ее и который раньше честью обязался бы, какъ только Отелло затрубитъ въ рогъ, идти въ извѣстное мѣсто и убить человѣка, покрытаго простыней, не глядя ему въ лицо, и т. д.

Несомнѣнно, что отъ такого великаго до смѣшного только шагъ; кажется, и шага-то не будетъ.

---

*) *Le roi s'amuse.* Acte V, scène III. *Triboulet* (se redressant et mettant le pied sur le sac):

Maintenant, monde, regarde moi.
Ceci c'est un bouffon, et ceci c'est un roi.
Et quel roi! le premier de tous! le roi suprême!
Le voilà sous mes pieds, je le tiens, c'est lui-même.
Le Seine pour sépulcre, et sac pour linceul.
Qui donc a fait cela?
(*Croissant les bras*).
Eh bien oui, c'est moi seul.
Non, je ne reviens pas d'avoir eu la victoire,
Et les peuples demain refuseront d'y croire.
Que dira l'avenir? quel long étonnement
Parmi les nations d'un tel événement!

И еще долго, все въ томъ же родѣ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Трагедія, какъ подражаніе дѣйствію, достойному страха и сострадания.

I.

Обстоятельства трагическаго дѣйствія. — Страданіе, какъ непремѣнная часть трагическаго миѳа. — Двоякое значеніе изображенія страданія.— Мысли Шиллера.—Лессингъ о страданіяхъ Филоктета.

Въ началѣ настоящаго разсужденія „о Драмѣ" (Отд. I, глава III), мы привели полное, данное Аристотелемъ опредѣленіе трагедіи, сопроводивъ его крайне необходимыми и возможно краткими разъясненіями; опредѣленіе это въ сжатой формѣ исчерпываетъ всю сущность трагическаго искусства. Затѣмъ, мы приступили къ подробному раскрытію формулы, къ послѣдовательному толкованію ея членовъ. Первый отдѣлъ былъ посвященъ уясненію понятія *миѳа*, какъ совокупленія дѣйствія и какъ плана трагедіи; въ своемъ мѣстѣ было оговорено, что сказанное доселѣ о миѳѣ приложимо въ равной мѣрѣ какъ къ трагедіи, такъ и къ комедіи; мы говорили покуда о драматическомъ дѣйствіи вообще, изучали условія хорошаго драматическаго миѳа. Трагедія же, какъ мы видѣли, не есть подражаніе просто дѣйствію, но дѣйствію извѣстнаго рода, качествомъ коего обусловливается самая ея форма, а именно дѣйствію,

достойному страха и состраданія. Теперь намъ предстоитъ разсмотрѣть частныя условія хорошей трагедіи, изучить обстоятельства собственно трагическаго миѳа.

Аристотель различаетъ три обстоятельства трагическаго дѣйствія: 1) *переломъ*, 2) *узнаніе* (по Лессингу Erkennung) и 3) *страданіе*.

Переломомъ или перепетіей называется поворотъ дѣйствія въ противную сторону, какъ-то: измѣненіе въ рѣшеніи дѣйствующаго поступить извѣстнымъ образомъ или перемѣна его счастія въ несчастіе. Такъ, Отелло, любившій Дездемону и вѣрившій въ ея чистоту, подъ вліяніемъ наговоровъ Яго, начинаетъ ревновать ее, и съ тѣмъ вмѣстѣ начинается несчастіе его жизни. Та сцена, гдѣ изображается этотъ переходъ, составляетъ переломъ дѣйствія. Или Коріоланъ, рѣшась отмстить Римлянамъ за свое изгнаніе, подъ вліяніемъ просьбъ матери, измѣняетъ свое рѣшеніе, что̀ ведетъ его къ гибели.

Узнаніе бываетъ весьма разнообразно; оно можетъ относиться и къ предметамъ, и къ лицамъ; дѣйствующій, вообще, можетъ узнавать нѣчто, получать свѣдѣнія о томъ, что̀ сдѣлало или не сдѣлало другое лицо; наконецъ,—и этотъ видъ узнанія, особенно когда онъ соединяется съ переломомъ дѣйствія, греческій философъ полагаетъ высшимъ,—дѣйствующіе могутъ взаимно узнавать другъ друга, или только одинъ изъ нихъ другого, причемъ такое узнаніе поведетъ къ дружбѣ или враждѣ между ними, смотря по условіямъ дѣйствія. Примѣръ такого узнанія находимъ въ IV сценѣ Пушкинскаго *Каменнаго Гостя*, когда донна Анна узнаетъ въ человѣкѣ, котораго полюбила, донъ-Жуана, убійцу своего мужа.

Третье обстоятельство, какъ сказано, есть *страданіе* дѣйствующихъ.

Трагедіи, заключающія въ себѣ переломъ и узнаніе порознь или въ соединеніи, Аристотель называетъ *сплетенными* или сложными; трагедіи, не заключающія въ себѣ этихъ обстоятельствъ, — *простыми*. Въ примѣръ простой (изображающей одно страданіе) трагедіи онъ ставитъ Эсхилова *Прометея* *).

„Переломъ и узнаніе, — говоритъ Лессингъ, — суть то, чѣмъ сплетенный миѳъ отличается отъ простого; поэтому они *не суть существенныя части миѳа*, они только содѣлываютъ его разнообразнѣе и въ силу этого прекраснѣе и интереснѣе, но дѣйствіе и безъ нихъ можетъ обладать полными единствомъ, законченностью и величиной. Безъ третьяго же обстоятельства, напротивъ, не мыслимо вовсе трагическое дѣйствіе; виды страданія, παθη, должна заключать въ себѣ всякая трагедія, ибо они въ прямой зависимости отъ цѣли трагедіи, отъ возбужденія страха и состраданія" **).

Состраданіе, по словамъ Аристотеля въ *Реторикѣ*, возбуждается въ насъ при видѣ нѣкотораго бѣдствія разрушительнаго и болѣзненнаго; согласно съ этимъ, указывая въ *Піитикѣ* на страданіе, какъ на главное обстоятельство трагическаго миѳа, философъ опредѣляетъ его именно какъ дѣйствіе болѣзненное и разрушительное; напримѣръ, смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п. ***). Такимъ образомъ, онъ выставляетъ внѣшніе, такъ сказать, наглядные признаки страданія. Что

---

*) Пушкинскій *Моцартъ и Сальери* можетъ также служить примѣромъ простой трагедіи.

**) *Hamb. Dram.* Stück 38.

***) Ср выше Отд. I гл. III въ примѣчаніи, исчисленіе предметовъ болѣзненныхъ и разрушительныхъ.

изображеніе такихъ страданій свойственно не только древней, но и новой трагедіи, о томъ не можетъ быть спора; стóитъ припомнить сумасшествіе Лира и Офеліи, падучую Отелло, болѣзнь леди Макбетъ, боль Донъ-Жуана отъ пожатія „каменной десницы“ командора, раны и смерть трагическихъ героевъ, и т. д.

Нѣкоторые критики весьма поспѣшно осуждаютъ какъ Аристотеля за сказанное опредѣленіе, такъ равно греческихъ трагиковъ и Шекспира за изображеніе „слишкомъ грубыхъ и матеріальныхъ“, по ихъ мнѣнію, страданій. Обычная ошибка подобныхъ сужденій относительно трагиковъ заключается въ томъ, что нѣкоторая частность, именно изображеніе того или иного страданія, разсматривается въ отдѣльности, сама по себѣ, безо всякаго соотношенія къ общему, безо всякаго вниканія въ сущность предмета. Ошибка же относительно греческаго философа состоитъ въ томъ, что исчисленіе нѣкоторыхъ внѣшнихъ признаковъ страданія принимается за правило обязательное для трагиковъ, причемъ предполагается, будто Аристотель въ сказанномъ мѣстѣ предписываетъ изображеніе страданій самихъ по себѣ. Такое толкованіе и произвольно, и превратно; въ сказанномъ мѣстѣ Аристотель просто указываетъ на извѣстное обстоятельство трагическаго миѳа; онъ не могъ предписывать изображенія *только* внѣшнихъ страданій, какъ потому, что не разъ въ своей *Піитикѣ* осуждаетъ изображеніе внѣшне-страшнаго, или эффектнаго, какъ сказали бы мы, такъ и потому, что по его мысли не всякое страданіе возбуждаетъ въ насъ состраданіе *); далѣе, онъ не отдѣлялъ изображенія страда-

*) Ср. Отд. I, гл. III.

нія отъ изображенія страдающаго и, какъ увидимъ ниже, весьма опредѣленно обозначаетъ при какихъ именно условіяхъ страдающее лицо становится истинно-трагическимъ. Изображеніе страданій, въ томъ числѣ и физическихъ, входитъ въ составъ трагедіи, но отсюда никакъ не слѣдуетъ, что для произведенія трагическаго впечатлѣнія достаточно изобразить любое страданіе или что такое изображеніе важно само по себѣ и составляетъ цѣль искусства. Прекрасно разсуждаетъ объ этомъ Шиллеръ.

„Изображеніе страданія, просто какъ страданія,— говоритъ онъ, — никогда не было цѣлью искусства, но въ высшей степени важно, какъ средство для ея достиженія. Конечная цѣль искусства есть изображеніе сверхчувственнаго *), и трагическое искусство въ особенности достигаетъ этого тѣмъ, что дѣлаетъ для насъ наглядною независимость нравственнаго начала отъ законовъ природы въ состояніи аффекта **). Мы распознаемъ существованіе въ насъ свободнаго начала только изъ противодѣйствія, которое оно обнаруживаетъ относительно силы чувствъ; противодѣйствіе же измѣряется только силой натиска. Поэтому-то для обнаруженія разумнаго начала въ человѣкѣ, какъ силы независимой отъ природы, требуется, чтобы сама природа первоначально явила предъ нашими очами свою мощь. Чувственное существо должно страдать глубоко и жестоко; тутъ долженъ быть паѳосъ, дабы разумное существо

*) Или «внутренняго человѣка», какъ сказали бы мы.

**) Слово аффектъ не имѣетъ равнозначущаго на русскомъ языкѣ; его переводятъ словами: «чувство, душевное движеніе, страсть, раздраженіе». Оно выражаетъ, однако, собственно состояніе человѣка, одержимаго сильнымъ чувствомъ, страстью и т. д. и ближе можетъ быть передано словомъ *одержаніе*.

могло при этомъ обнаружить свою независимость и быть изображено въ *дѣйствіи*.

„Пока мы не убѣдимся, что твердость духа не есть слѣдствіе нечувствительности, дотолѣ никакъ нельзя узнать, происходитъ ли эта твердость отъ дѣйствія нравственной силы. Не мудрено владѣть чувствами, когда они легко и мимолетно касаются поверхности души; способность противодѣйствія, безконечно болѣе возвышенная, чѣмъ всѣ силы природы, тогда проявляется, когда въ волненіи, вздымающемъ всю чувственную природу, человѣкъ удерживаетъ за собою свободу духа. Поэтому изображенія нравственной свободы возможно достигнуть только при помощи живаго изображенія страдающей природы, и трагическій герой, раньше, чѣмъ мы признаемъ его существомъ разумнымъ и повѣримъ въ его духовную мощь, долженъ явиться предъ нами существомъ чувствующимъ.

„Паѳосъ поэтому есть первое и непремѣнное требованіе отъ трагическаго художника, и ему позволительно простирать изображеніе страданія, доколѣ оно не вредитъ его конечной цѣли, доколѣ нравственная свобода не является подавленною.

„Страдающая природа говоритъ правдиво и искренне, глубоко проникаетъ въ наше сердце при чтеніи Гомеровыхъ поэмъ и у трагиковъ; всѣ страсти выражаются непринужденно, законы приличія не сдерживаютъ чувствъ. Герои столь же воспріимчивы къ страданіямъ, какъ и всѣ мы, и именно то обстоятельство, что они, глубоко и сильно чувствуя страданія, не побораются оными, и содѣлываетъ ихъ героями. Они также горячо, какъ мы, любятъ жизнь, но это чувство не подчиняетъ ихъ настолько, чтобы они не могли разстаться

съ жизнью, когда того требуетъ долгъ чести или человѣчности. Филоктетъ наполнялъ стонами греческую сцену; даже яростный Геркулесъ не скрывалъ боли. Обреченная на жертву Ифигенія сознается съ трогательною откровенностью, что она скорбитъ, разставаясь съ солнечнымъ свѣтомъ. Грекъ никогда не полагалъ славы въ притупленности чувствъ или равнодушіи къ страданіямъ; она заключалась для него въ перенесеніи страданія, при сохраненіи полной къ нему впечатлительности.

„Эта нѣжная впечатлительность къ страданію и заключающаяся въ ней теплая, искренняя, правдивая и откровенная природа, которыя производятъ на насъ такое глубокое и жизненное впечатлѣніе въ прозведеніяхъ греческаго искусства, есть образецъ для подражанія всѣмъ художникамъ и законъ, предписанный искусству греческимъ геніемъ.

„Первымъ закономъ трагическаго искусства было изображеніе страдающей природы. Второй заключался въ изображеніи нравственнаго противодѣйствія страданію" *).

И такъ, — повторимъ вкратцѣ мысли Шиллера,— изображеніе страданія, просто какъ страданія, не составляетъ цѣли искусства; оно изображается не ради самого себя, но потому, что при этомъ дѣлается возможнымъ изображеніе въ дѣйствіи внутренняго міра человѣка, человѣческой и человѣчной личности. Человѣчность познается и обнаруживаетъ свою мощь чрезъ страданіе; нечувствительность къ страданіямъ, притупленность или закаленность чувствъ не суть человѣческія

---

*) *Ueber das Pathetische.*

достоинства; тотъ человѣкъ обнаруживаетъ силу духа, который, сохраняя полную впечатлительность къ страданіямъ, мужественно переноситъ ихъ. Поэтъ властенъ заставить страдать изображаемое лицо какъ ему угодно и доводить изображеніе страданій до какой ему угодно степени, лишь бы при этомъ онъ не терялъ изъ виду ту благородную цѣль, которая преслѣдуется искусствомъ и составляетъ его незыблемый законъ. Изображеніе страданій есть одно изъ могущественныхъ средствъ, ведущихъ къ изображенію человѣческой личности въ дѣйствіи. Мы узнаемъ человѣка особенно потому, какъ онъ переноситъ страданія и всякія испытанія; его внутренняя мощь становится особенно ясна для насъ, когда ему приходится дѣйствовать „въ волненіи, вздымающемъ всю его чувственную природу“.

Взглядъ Шиллера вполнѣ подтверждается Лессинговымъ разборомъ страданій Софоклова Филоктета *). Приведемъ главнѣйшія положенія этого разбора; они не только послужатъ къ болѣе отчетливому уясненію разсматриваемаго вопроса, но и поведутъ насъ къ дальнѣйшимъ заключеніямъ.

Лессингъ начинаетъ разборъ указаніемъ на то, какъ Софоклъ сумѣлъ удивительно усилить и расширить идею тѣлесной боли тѣмъ, что 1) избралъ страданіе отъ раны и 2) присоединилъ къ этому полное одиночество, голодъ и всѣ тѣ неудобства жизни подъ суровомъ небомъ, которыя приходится испытывать въ одиночествѣ.

По мысли германскаго критика, даже обстоятельства даннаго событія можно считать какъ бы зависящими отъ выбора поэта, поскольку онъ избираетъ сюжетомъ

*) *Laokoon*, IV.

цѣлое событіе именно по причинѣ этихъ, удобныхъ для него, обстоятельствъ. Софоклъ избралъ страданія отъ раны. О нихъ мы можемъ составить болѣе живое представленіе, чѣмъ о страданіяхъ отъ внутренней болѣзни, хотя бы оба были одинаково мучительны; такая боль, такъ сказать, нагляднѣе, а потому пригоднѣе для драматическаго изображенія. Далѣе, Филоктетъ страдаетъ по приговору боговъ и рана его особаго качества. Она непрестанно источала ядъ; послѣ сильнѣйшаго припадка боли, Филоктетъ впадалъ въ обморочный сонъ, нѣсколько укрѣплявшій его изнуренную природу, дабы она снова могла подвергаться мученіямъ.

Страданія эти безспорно велики, но они не возбуждали бы въ насъ особенно сильнаго состраданія, если бы не сопровождались вышесказанными обстоятельствами одиночества и безпомощности. „Представимъ себѣ,—говоритъ Лессингъ,—человѣка въ подобныхъ обстоятельствахъ, но здороваго, сильнаго и могущаго работать,—то̀ будетъ Робинзонъ Крузэ, который мало тревожитъ наше состраданіе, хотя мы отнюдь не вовсе равнодушны къ его судьбѣ. Въ самомъ дѣлѣ, мы рѣдко бываемъ настолько довольны людскимъ сообществомъ, чтобы насъ не плѣняла мечта о покоѣ, которымъ наслаждаемся внѣ онаго, особенно при мысли, для всякаго пріятной, что можно постепенно привыкнуть обходиться безъ посторонней помощи. Съ другой стороны, представимъ себѣ человѣка, одержимаго мучительною и неизлечимою болѣзнью, но окруженнаго услужливыми друзьями, которые не допускаютъ его терпѣть въ чемъ-либо недостатокъ, дѣлаютъ все возможное, чтобъ облегчить его несчастіе и предъ кѣмъ онъ можетъ открыто сѣтовать и стонать; безспорно, мы будемъ сострадать такому чело-

вѣку, но наше состраданіе будетъ недолго, и наконецъ, пожимая плечами, мы посовѣтуемъ ему быть потерпѣливѣе. Только при соединеніи обоихъ случаевъ, когда одинокій не властенъ надъ своимъ тѣломъ, когда больному никто не помогаетъ и онъ самъ не въ силахъ помочь себѣ, когда его стоны теряются въ пустынномъ воздухѣ;—тогда мы видимъ, какъ на несчастнаго обрушиваются всѣ бѣдствія, какія только могутъ постигнуть человѣческую природу, и даже, когда въ мимолетной мысли мы ставимъ себя на его мѣсто, насъ беретъ ужасъ и содроганіе. Въ его страшномъ образѣ мы видимъ только одно отчаяніе, а никогда состраданіе не бываетъ сильнѣе и такъ не проникаетъ насквозь всю душу, какъ именно тогда, когда къ нему присоединяется представленіе отчаянія. Именно такое состраданіе чувствуемъ мы къ Филоктету, особенно въ то мгновеніе, когда видимъ, что онъ лишился лука, единственной вещи, при помощи которой могъ поддерживать горькую свою жизнь."

Далѣе, имѣя въ виду устранить нѣкоторые упреки, дѣлаемые Филоктету, Лессингъ переходитъ къ разсмотрѣнію тѣхъ сценъ, гдѣ Филоктетъ не является уже оставленнымъ всѣми страдальцемъ; гдѣ ему представляется надежда разстаться съ безутѣшнымъ одиночествомъ и возвратиться на родину; гдѣ все его несчастіе ограничивается болью отъ раны. И тутъ онъ стонетъ, кричитъ, съ нимъ дѣлаются отвратительныя корчи. Упрекъ заключается въ томъ, что мы готовы презирать человѣка, который не можетъ терпѣливо переносить страданій, а кричитъ и плачетъ. „Не всегда,—отвѣчаетъ Лессингъ,—и не сразу; не тогда, когда видимъ, что страдалецъ дѣлаетъ все возможное, чтобы скрыть свою боль; не тогда, когда

знаемъ его за мужа стойкаго; еще менѣе, когда онъ при всѣхъ своихъ страданіяхъ обнаруживаетъ стойкость, когда мы видимъ, что боль въ силахъ принудить его кричать, но не болѣе; когда онъ скорѣе готовъ подвергнуться продолженію боли, чѣмъ въ малѣйшемъ измѣнить своему образу мыслей и своимъ рѣшеніямъ, хотя бы такое измѣненіе обѣщало ему окончаніе страданія. Все это находимъ мы въ Филоктетѣ. Нравственное величіе у древнихъ Грековъ полагалось въ неизмѣнной любви къ друзьямъ и непреклонной ненависти ко врагамъ. Это величіе Филоктетъ сохраняетъ при всѣхъ мученіяхъ. Боль не настолько изсушила его глаза, чтобъ онъ не могъ пролить слезы о судьбѣ своихъ прежнихъ друзей. Боль не настолько охилила его чтобъ онъ, ради избавленія отъ нея, простилъ врагамъ и дозволилъ сдѣлать себя орудіемъ ихъ своекорыстныхъ цѣлей."

. Приведенныя разсужденія заключаются слѣдующими, еще болѣе уясняющими основную мысль словами:

„Сознаюсь, я вообще не большой поклонникъ философіи Цицерона; въ особенности того, что̀ онъ высказываетъ во второй книгѣ Тускуланскихъ вопросовъ относительно претерпѣнія тѣлесной боли. Подумаешь, онъ желалъ наставить гладіатора, до того усердно осуждаетъ наружное выраженіе боли. Въ немъ онъ видитъ, кажется, одну нетерпѣливость, не принимая въ соображеніе, что оно часто бываетъ совершенно непроизвольно, между тѣмъ какъ истинная храбрость можетъ обнаружиться только въ дѣйствіяхъ произвольныхъ. Онъ слышитъ у Софокла единственно стоны и вопли Филоктета и цѣликомъ проглядываетъ его стойкость въ остальномъ. Иначе какъ бы ему найти поводъ къ реторической выходкѣ противъ поэтовъ? „Они разслабляютъ нашъ духъ тѣмъ,

что выставляютъ храбрѣйшихъ людей горько плачущими.“ Поэты должны заставлять ихъ плакать, ибо сцена не арена. Осужденному или наемному бойцу надлежало благопристойно дѣйствовать и страдать. Отъ него требовалось, чтобы не было слышно жалобнаго стона, не было видно болѣзненнаго содроганія. Его раны, его смерть долженствовали забавлять зрителей, а потому онъ долженъ былъ научиться скрывать всякое чувство. Малѣйшее выраженіе онаго возбудило бы состраданіе, а часто возбуждаемое состраданіе положило бы конецъ этимъ холодно-жестокимъ зрѣлищамъ. Но чего не слѣдовало возбуждать въ этомъ случаѣ, то составляетъ единственную цѣль трагической сцены, а потому и требованія ея совершенно противоположны. Трагическіе герои должны выказывать чувство, должны выражать свои страданія, и не препятствовать обнаруживаться природѣ. Выказывай они выдержку и принужденность, наше сердце оставалось бы холоднымъ: бойцу въ котурнахъ мы могли бы развѣ удивляться. Такого именно наименованія заслуживаютъ всѣ герои трагедій, приписываемыхъ Сенекѣ, и я твердо убѣжденъ, что гладіаторскія игры были главнѣйшею причиной почему въ трагическомъ искусствѣ Римляне остались далеко ниже посредственности. Зрители въ кровавыхъ амфитеатрахъ научались превратно судить о природѣ, и тамъ могъ научиться своему искусству развѣ Ктезій, но никакъ не Софоклъ. Трагическій талантъ, привыкшій къ этимъ искусственнымъ сценамъ смерти, долженъ былъ впасть въ высокопарность и напыщенность. Но сколь безсильны напыщенныя рѣчи возбуждать истинное геройство, столь же мало способны разслаблять духъ вопли Филоктета. Онъ плачетъ какъ человѣкъ, но его дѣянія—дѣянія героя. Соеди-

ненiе того и другого образуетъ человѣчнаго героя, который не слабъ и не закаленъ, но является то тѣмъ, то другимъ, смотря по тому, побуждается ли природой, или убѣжденiемъ и долгомъ. И это есть высочайшее, что̀ только можетъ произвести мудрость; высочайшее, чему только можетъ подражать искусство“.

Приведемъ еще замѣчанiя Лессинга о томъ впечатлѣнiи, которое оказываютъ страданiя и вопли Филоктета на окружающихъ, замѣчанiя весьма важныя въ томъ отношенiи, что наглядно показываютъ, какъ чрезъ изображенiе страданiя достигается изображенiе *въ дѣйствiи* не только самого страдальца, но и другихъ лицъ.

„Если, говоритъ онъ, мы не всегда презираемъ того, кто плачетъ отъ тѣлесной боли, то безспорно также, что мы чувствуемъ къ нему менѣе состраданiя, чѣмъ, повидимому, того требуютъ его вопли. Какъ же должны относиться къ Филоктету тѣ, кто имѣетъ съ нимъ дѣло? Должны ли они являться потрясенными въ высокой степени? Но это было бы противно природѣ. Или же должны они оставаться холодными и смущенными, какъ то дѣйствительно обычно бываетъ въ подобныхъ случаяхъ? Но это значило бы представить зрителямъ отвратительный диссонансъ. Софоклъ избѣгъ этого тѣмъ, что у него другiя лица имѣютъ свой собственный интересъ; тѣмъ, что ихъ занимаетъ не одно впечатлѣнiе, производимое воплями Филоктета. Зритель поэтому обращаетъ вниманiе не столько на соразмѣрность ихъ состраданiя съ его воплями, сколько на тѣ измѣненiя, которыя происходятъ въ ихъ собственныхъ намѣренiяхъ и умыслахъ подъ влiянiемъ состраданiя, какъ бы оно ни было слабо или сильно. Неоптолемъ и хоръ обманули несчастнаго Филоктета; они знаютъ, въ какое отчаянiе повергнетъ

его ихъ обманъ. И вотъ предъ ихъ глазами дѣлается съ нимъ страшный припадокъ; если этотъ припадокъ не въ силахъ возбудить въ нихъ значительнаго симпатическаго впечатлѣнія, то все таки можетъ побудить ихъ одуматься, уважить столь сильное злосчастіе и не желать усиливать его предательствомъ. Зритель ждетъ этого, и его ожиданіе не обманывается благороднымъ Неоптолемомъ. Владѣй Филоктетъ своими страданіями, Неоптолемъ не вышелъ бы изъ притворства. Филоктетъ, котораго боль содѣлываетъ неспособнымъ притворяться, какъ бы тò ни казалось ему необходимымъ, дабы будущіе его спутники не поспѣшили раскаяться въ томъ, что обѣщали взять его съ собой; Филоктетъ, который весь натура, возвращаетъ и Неоптолема къ природѣ. Такое обращеніе превосходно и тѣмъ трогательнѣе, что побудительная причина его—чистая человѣчность".

II.

Выводы изъ предыдущаго.—Примѣры подтверждающіе выводы.—Разборъ страданій Лира.—Значеніе изображенія страсти въ трагедіи.—Страданія Отелло.—Еще нѣсколько примѣровъ.

Сводя къ одному высказанное Шиллеромъ и Лессингомъ о значеніи изображенія страданій, мы приходимъ къ слѣдующимъ весьма важнымъ результатамъ. Изображеніе страданія ведетъ къ изображенію человѣка въ дѣйствіи, и притомъ именно въ такъ называемой драматической формѣ; съ тѣмъ вмѣстѣ оно представляетъ могущественное средство, для изображенія внутренняго міра человѣка, человѣческой личности въ высочайшихъ ея проявленіяхъ. Наконецъ страданіе, какъ непремѣнная часть трагическаго миѳа, способствуетъ къ изображенія въ дѣйствіи лицъ, вступающихъ въ тѣ или

иныя отношенія къ лицу страдающему, или трагическому герою, чѣмъ, понятно, достигается стройное совокупленіе дѣйствій.

Какъ многообразны человѣческія страданія, такъ многообразны и вызываемыя ими въ душахъ страдальцевъ ощущенія, потрясенія и противодѣйствія. Тутъ скрытъ безконечный, неисчерпаемый міръ трагическаго искусства. Изучимъ же на нѣсколькихъ примѣрахъ какъ одновременно съ развитіемъ дѣйствія обнаруживается предъ нами чрезъ страданіе внутренній міръ трагическихъ лицъ. Начнемъ съ просвѣтлѣнія души Лира подъ вліяніемъ выпадающихъ на его долю несчастій *).

Мы узнаемъ Лира на верху могущества, когда, утомленный долговременною властью, онъ слагаетъ съ себя бремя правленія; мы видимъ въ немъ крутого и самовластнаго старика, привыкшаго считать всѣ свои мысли, желанія, поступки и даже причуды за нѣчто, весьма достойное всякаго уваженія и почтенія и уже ни коимъ образомъ не подлежащее прямому противорѣчію; короля привыкшаго на все, что̀ онъ ни скажетъ слышать безличные „да“ или „нѣтъ“, выражающіе не волю отвѣчающаго, а волю спрашивающаго; окруженнаго придворными, „льстившими ему какъ собаки“; утверждавшими, желая прославить его многомудрую опытность, что „въ его бородѣ сѣдые волосы выросли раньше черныхъ“.

При первомъ ударѣ несчастія, при первомъ оскорбленіи Гонерильи, Лиръ, невольно вспоминая о Корделіи, уже называетъ ея поступокъ, казавшійся ему столь отвратительнымъ, ничтожною виной.

---

*) На такое значеніе страданій Лира, впервые указалъ А. В. Дружининъ въ превосходномъ предисловіи къ своему переводу Шекспировой трагедіи.

Обиженный тѣмъ что герцогъ Корнвальскій и Регана отказываются принять его подъ предлогомъ усталости и нездоровья, саморазвѣнчанный властитель, посреди презрительныхъ и гнѣвныхъ насмѣшекъ надъ герцогомъ, хотя и мимоходно, но наталкивается на мысль что быть можетъ герцогъ и дѣйствительно боленъ и что къ больному нельзя быть слишкомъ требовательнымъ.

И такія рѣчи слышатся изъ устъ Лира, кому такъ недавно еще было въ ничто лишить дочь наслѣдства за отказъ потѣшить его самолюбіе ласкательнымъ словомъ; было въ ничто изгнать, подъ страхомъ смерти, изъ своихъ владѣній вѣрнаго вельможу за правдивое слово!

Окончательно оскорбленный обѣими старшими дочерьми, Лиръ идетъ въ дождь и бурю самъ не зная куда, не зная даже гдѣ придется преклонить сѣдую голову. Онъ готовъ подвергнуться всѣмъ случайностямъ, только бы не подчиниться тому, чтò, по его убѣжденію, единственно лишенный разума можетъ снести покорно. Онъ не покажетъ оскорбителямъ всей глубины своихъ страданій; онъ скрѣпится, чтобы не заплакать, хотя сознается, что есть полная причина для плача; нѣтъ, скорѣе сердце его разобьется на тысячу кусковъ. Но чего стòитъ ему удержаться отъ слезъ. „Ахъ, шутъ,— говоритъ онъ уходя,—я сойду съ ума“.

За воротами зàмка, гдѣ на многія мили вокругъ нѣтъ почти ни кустика, въ голой степи, онъ боится выказать свое горе. Онъ клянетъ, свирѣпствуетъ, рветъ себѣ волосы, плачетъ. Непрестанная мысль о дочерней неблагодарности не даетъ ему покоя, но собственное несчастіе уже настолько смягчило его высокомѣрную душу, что она стала доступна состраданію и, насквозь промоченный дождемъ, онъ вспоминаетъ о несчастной

голи, которой негдѣ укрыться отъ нападеній безжалостной бури. „Какъ-то защитятъ васъ, говоритъ онъ, отъ такой, какъ теперь погоды ваши бездомныя головы, ваши тощіе бока и ваши дырявыя лохмотья въ прорѣхахъ?“ И затѣмъ обращается съ трогательнымъ упрекомъ къ самому себѣ: „О, какъ мало заботило это меня!“

Горе сводитъ его съ ума—новыя страданія. Безумство Лира возвышается сопровождающими его проблесками мудрости, чѣмъ несомнѣнно усиливается наше сострадание къ его несчастію. На чтó же устремляется его мысль въ эти свѣтлыя мгновенія? На ничтожество внѣшняго величія, своимъ обманнымъ блескомъ затмѣвающаго людскія очи. Сорвите съ человѣка всю эту навѣшенную на него пышность, и что останется? „Голое несчастное животное на двухъ распоркахъ“. Онъ прозрѣваетъ, что всѣ его гордыя думы о своемъ непобѣдимомъ могуществѣ, были только лживыми увѣреніями льстецовъ. „Когда дождь промочилъ меня и вѣтеръ заставилъ стучать зубами, когда громъ не замолчалъ по моему приказу, тогда я понялъ ихъ, узналъ чѣмъ они пахнутъ. Полно, ихъ слово не вѣрно; они толковали мнѣ, что я—*все*; ложь: я беззащитенъ противъ лихорадки“.

Въ то же время Лиръ сохраняетъ величіе, и это величіе теперь, какъ онъ одинокъ и безсиленъ, когда новыя мысли освѣжили его истерзанное сердце, указываетъ на силу его духа. Думая, что ему угрожаетъ опасность, онъ говоритъ: „я умру бодро, какъ разряженный для свадьбы женихъ“.

Перестрадавшій Лиръ не только сознаетъ свою вину предъ Корделіей, не только смиренно проситъ у нея прощенія, но при новомъ обрушившемся на него, уже

вмѣстѣ съ младшею дочерью, несчастіи находитъ въ себѣ довольно душевной бодрости, чтобъ утѣшать ее мечтами о тѣхъ невинныхъ радостяхъ, которыя ждутъ ихъ въ темницѣ. Страданія Лира привели его къ душевному просвѣтлѣнію.

Посмотримъ теперь, какое впечатлѣніе производятъ его страданія на нѣкоторыхъ изъ окрующихъ его лицъ. Корделія во многомъ вылитый портретъ отца; у нея отцовскія упорство и упрямство. Лиръ снисходительнѣе къ ней, чѣмъ къ другимъ, и нѣсколько разъ проситъ ее измѣнить раздражающую его рѣчь. Корделія готова скорѣе подпасть подъ гнѣвъ отца, идти на вѣрную съ нимъ ссору, чѣмъ сдѣлать хотя небольшую уступку его старческой прихоти *). Ей, кромѣ того, не хочется встать на одну доску съ сестрами, злой и скрытный нравъ которыхъ ей хорошо извѣстенъ. Несчастія отца производятъ на нее глубокое впечатлѣніе; разсказъ объ этомъ джентльмена Кенту **) слишкомъ извѣстенъ, чтобы повторять его содержаніе. Она спѣшитъ на помощь отцу, и когда Лиръ, сознавая свою прошлую вину предъ нею, говоритъ, что у нея есть причина не любить его, она отвѣчаетъ: „Никакой, никакой". Глостеръ, человѣкъ малосамостоятельный, осторожный, мнительный; онъ не знаетъ той душевной смѣлости, которая заставляетъ Кента не смолчать, видя неправду короля. Глостеръ, самъ испытавшій несчастіе отъ сыновней непокорности, хотя и мнимой, выходитъ изъ пассивной роли; когда, раздраженный дочерьми, Лиръ уходитъ изъ замка, Глостеръ осмѣливается проводить его и даже выразить относи-

---

*) Приведенными замѣчаніями о характерѣ Корделіи я обязанъ извѣстному знатоку драматическаго искусства, С. А. Юрьеву.

**) Дѣйствіе IV, сцена III.

тельно его нѣкоторое сожалѣніе предъ лицомъ оскорбителей. Того мало, подвигнутый разъ на состраданіе, онъ не останавливается на полпути и, несмотря на страхъ возмездія со стороны Реганы и Гонерильи, оказываетъ посильную помощь королю, за что самъ подвергается жестокой казни*).

Изъ самого разбора приведенныхъ сейчасъ примѣровъ, надѣемся, достаточно ясны безъ особаго толкованія тѣ многосторонніе результаты, къ коимъ ведетъ изображеніе страданія, а равно то высокое истинно-христіанское значеніе, которое придалъ Шекспиръ страданію, особенно въ изображеніи душевнаго просвѣтлѣнія Лира.

Страсть не рѣдко является однимъ изъ сильныхъ побудителей человѣческой дѣятельности; на многіе людскіе поступки она явственно налагаетъ свою печать. Понятно, что и въ трагедіи, какъ подражаніи дѣйствію, лица также весьма нерѣдко являются дѣйствующими подъ вліяніемъ той или иной страсти. Заключать изъ этого, какъ то дѣлаютъ нѣкоторые, будто изображеніе страсти есть непремѣнное условіе трагическаго искусства, значило бы придавать страсти значеніе единственнаго направителя человѣческихъ дѣяній, утверждать нѣчто въ родѣ того, что всѣ безъ исключенія наши поступки обусловливаются, и притомъ исключительно, страстію. Всякому извѣстно, что подобное же значеніе имѣютъ мысли, убѣжденія, нравъ, а равно весьма разнообразныя душевныя движенія, чувства, мечты и впечатлѣнія, порою мгновенныя и скоропреходящія. При-

---

*) Замѣтимъ кстати, что именно вслѣдствіе выхода Глостера изъ пассивной роли подъ вліяніемъ состраданія къ Лиру, достигается единство дѣйствія трагедіи; два, параллельно идущія дотолѣ дѣйствія, связываются имъ въ крѣпкое цѣлое.

сутствіе страсти, правда, придаетъ извѣстный, болѣе или менѣе яркій, цвѣтъ дѣйствіямъ человѣка, но то же производятъ и другіе аффекты, другія одержанія, чѣмъ бы они ни обусловливались: мыслью, чувствомъ, страстью и т. д. Изображеніе одной голой страсти ни мало не ведетъ къ изображенію человѣческой личности. Видящіе въ Отелло, напримѣръ, одну олицетворенную ревность, видятъ немного. Ревность далеко не составляетъ причины всѣхъ его поступковъ. Сравните Отелло съ другимъ Шекспировскимъ же ревнивцемъ Леонтомъ въ *Зимней Сказкѣ*, и вы наглядно убѣдитесь, что одна и та же страсть можетъ проявляться въ лицахъ совершенно различныхъ, и что характерные признаки страсти, общіе въ обоихъ случаяхъ, именно въ силу этой общности, не могутъ почесться чертами характерными для одержимыхъ ею лицъ. Полагающіе страсть непремѣнною стихіей трагическаго дѣйствія забываютъ, кромѣ того, что одержимыя, напримѣръ, тою же ревностью лица могутъ являться и въ комическомъ свѣтѣ. Стоитъ припомнить Сганареля въ *Le cocu imaginaire* Мольера или Форда въ *Merry wives of Windsor* Шекспира или нотаріуса въ *Le Chandelier* Альфреда де-Мюссе. Какимъ же образомъ изображеніе человѣческихъ страстей можетъ стать исключительною задачей трагическаго искусства?

Нельзя не согласиться съ Шиллеромъ, что quasi-трагическое изображеніе страсти самой по себѣ, безъ изображенія противодѣйствующей ей нравственной силы, пошло. Такого эпитета въ особенности заслуживаютъ тѣ изображенія, гдѣ страсть, какъ тò, къ сожалѣнію, нерѣдко видимъ, является побудителемъ, не только объясняющимъ, но и вполнѣ оправдывающимъ самыя воз-

мутительныя дѣйствія. Такія изображенія, не точно называемыя реальными, служатъ зеркаломъ только животненной и даже звѣрской стороны человѣческой природы и столь же лживы, какъ и противоположныя имъ изображенія, гдѣ человѣкъ является лишеннымъ чувственной природы, а его доблести—приторно-напыщенными и безлично-ходульными *).

Послѣ сдѣланныхъ замѣчаній, перейдемъ къ разбору страданій Отелло.

Не ревность, а страданіе есть существенный эле-

---

*) Считаю не лишнимъ привести въ примѣчаніи нѣкоторыя мысли Шиллера относительно изображенія аффектовъ вообще. «Аффектъ, какъ аффектъ,—говоритъ онъ,—есть нѣчто безразличное, и его изображеніе, разсматриваемое само по себѣ, лишено всякаго эстетическаго достоинства; ибо, повторимъ еще разъ, ничто, относящееся только къ чувственной природѣ, не достойно изображенія. Поэтому не только всѣ ласкающіе аффекты, но въ особенности также всѣ *высшія степени* какихъ бы то ни было аффектовъ ниже достоинства трагическаго искусства.

«Ласкающіе аффекты принадлежатъ къ области *пріятнаго*, съ которою изящное искусство не имѣетъ ничего общаго. Они, убаюкивая или ослабляя, просто тѣшатъ чувство и относятся только ко внѣшнему, а не ко внутреннему состоянію человѣка. Многіе изъ нашихъ романовъ и трагедій, особенно такъ называемыя драмы (среднее между комедіей и трагедіей), а равно любимыя картины семейныхъ нравовъ принадлежатъ къ этому классу. Они причиняютъ только отдѣленіе изъ слезной желѣзы и сладостное облегченіе сосудовъ, но духъ ничего изъ нихъ не выноситъ и благородная сила въ человѣкѣ не мало ими не укрѣпляется. Точно также,—говоритъ Кантъ, — иной полагаетъ, что назидается проповѣдью, а въ немъ при этомъ не созидается ничего добраго.

«Съ другой стороны, изъ области искусства должны быть исключены тѣ степени аффекта, которыя только терзаютъ чувство, ничѣмъ за то не вознаграждая духа. Они болью не менѣе подавляютъ свободу духа, чѣмъ первые убаюкиваньемъ, а потому могутъ возбудить только отвращеніе, а не впечатлѣнія, достойныя икусства». И ниже:

«Поэтому тѣ художники и поэты, которые надѣются достигнуть паѳоса при помощи чисто чувственной силы аффекта и возможно живаго изображенія страданія, худо разумѣютъ искусство. Они забываютъ, что само страданіе никогда не можетъ быть конечною цѣлью искусства и непосредственнымъ источникомъ удовольствія, которое мы получаемъ отъ трагическаго». (Ueber das Pathetische).

ментъ Шекспировой трагедіи. Личность Отелло вполнѣ раскрывается для насъ не при посредствѣ страсти, а чрезъ страданіе. Мы узнаемъ Отелло въ счастливѣйшія минуты его жизни, когда легко и непринужденно обнаруживается его душевная красота: простосердечіе, незлобіе, дѣтская довѣрчивость, ясная откровенность, чистая любовь. Онъ является предъ нами мужемъ долга, спѣшащимъ, не задумываясь, по первому призыву, на защиту усыновившаго его государства, хотя этотъ призывъ и послѣдовалъ въ день его свадьбы. Онъ требователенъ и отъ другихъ относительно долга, и не пощадитъ нарушителя его, какъ бы тотъ ни былъ ему любезенъ и дорогъ.

Ревность быстро охватываетъ его именно въ силу того, что онъ слишкомъ чувствителенъ, такъ сказать, щекотливъ относительно чести и долга. Она ведетъ его къ дѣйствіямъ грубымъ, суровымъ, безчеловѣчнымъ. Не сопровождайся они глубочайшими страданіями, Отелло явился бы разъяреннымъ отъ ревности звѣремъ и производилъ бы отвратительное впечатлѣніе. Когда же мы видимъ, что для него вопросъ чести есть вопросъ жизни и смерти, что съ потерей ея онъ не видитъ для себя никакого дѣла на землѣ, когда мы видимъ его потрясеннымъ до глубины души, — тогда убѣждаемся, что предъ нами человѣкъ высокой души, для котораго душевная святыня выше всего на свѣтѣ. Шекспиръ прибавилъ къ этому физическія страданія; съ Отелло дѣлается припадокъ падучей и, по замѣчанію Яго, уже не первый: „вчера былъ еще одинъ“. Такъ взволнована и потрясена крѣпкая природа этого человѣка, привыкшаго съ семи лѣтъ владѣть мечомъ, закаленнаго противъ зноя и холода.

Ревность, однако, не въ силахъ побѣдить его любви къ Дездемонѣ, не въ силахъ заглушить въ немъ сознанія. Онъ знаетъ, что намѣренъ совершить страшное дѣло; ему тяжело и горько; онъ плачетъ и самъ называетъ свои слезы жестокими, но скорбь, вызвавшая ихъ, для него небесна: „она разитъ тамъ, гдѣ любитъ". Онъ не хочетъ душевной гибели любимой женщины, онъ даетъ ей время покаяться; по его мысли, онъ намѣренъ не убійство совершить, а принести жертву. Чему же или кому онъ приноситъ эту жестокую жертву? Чести; ничего изъ сдѣланнаго имъ онъ не сдѣлалъ изъ ненависти, но все изъ чести. Въ этомъ-то сознаніи и состоитъ нравственное противодѣйствіе обуревающей его страсти; оно охраняетъ его человѣческое достоинство. Отелло, вполнѣ ослѣпленный страстью, совершающій убійство въ полномъ умоизступленіи, могъ бы получить развѣ оправдательный приговоръ присяжныхъ, но возбуждалъ бы только ужасъ, смѣшанный съ сожалѣніемъ, но никакъ не состраданіе. Шекспиръ не слагаетъ вины на страсть, не старается оправдать совершителя тяжкаго грѣха, онъ только ни на минуту не забываетъ, что этотъ грѣшникъ — человѣкъ. Тѣмъ-то и великъ Шекспиръ, что его герои въ самые жестокіе моменты своей жизни остаются людьми въ полномъ смыслѣ слова. Ошибка многихъ, весьма почтенныхъ, впрочемъ, писателей, бравшихся за сюжеты, подобные *Отелло*, состоитъ именно въ томъ, что они доводили изображеніе страсти до самой крайней степени, желая тѣмъ оправдать кровавые поступки своихъ героевъ. Они являлись болѣе или менѣе искусными адвокатами и обнаруживали порою при этомъ не малую изворотливость ума, добиваясь отъ зрителя или читателя приговора: „не ви-

новенъ". Но по скольку они являли сказанныя качества, постольку же теряли право на названіе трагическихъ поэтовъ, какъ ихъ герои, вполнѣ побѣжденные страстью,—на имя разумнаго существа.

Будь изображеніе страсти главною задачей *Отелло*, трагедія кончалась бы убійствомъ Дездемоны: ревность сдѣлала свое дѣло. На дѣлѣ не такъ: личность Отелло дорисовывается въ дѣйствіи при помощи глубочайшаго несчастія, выпадающаго на его долю. Мы видѣли Отелло въ счастіи откровеннымъ, благороднымъ, любящимъ. Сцены послѣ убійства служатъ тяжкимъ испытаніемъ сказанныхъ качествъ. Счастіе вообще дѣлаетъ человѣка добрѣе и лучше; не мудрено также быть откровеннымъ, когда откровенность не только ничѣмъ не грозитъ, но даже способствуетъ благому исходу дѣла. Совершившій преступленіе весьма не расположенъ къ откровенности. Прямое сознаніе Отелло именно въ ту минуту, когда является наибольшая возможность самымъ легкимъ и удобныхъ образомъ скрыть свою вину, не служитъ ли наилучшимъ изо всѣхъ возможныхъ доказательствомъ, что онъ совершилъ страшное дѣло не изъ ненависти, а изъ чести? Онъ заблуждался, онъ впалъ въ тягчайшій грѣхъ, но онъ не злодѣй, онъ только глубоко-несчастный человѣкъ. Раскрытіе роковой ошибки сопровождается страшными страданіями; Отелло плачетъ покаянными и въ то же время отчаянными слезами, онъ считаетъ себя достойнымъ всякаго возмездія. Но какъ раньше въ страсти, такъ теперь въ горѣ, не теряетъ человѣческаго достоинства: онъ не умаляетъ, но и не увеличиваетъ своей вины; онъ хочетъ, чтобы всѣ знали въ чемъ именно она состоитъ, ея истинные предѣлы. И за тѣмъ, что̀ остается ему на землѣ? Пережить потерю для него не-

возможно; но его самоубійство не сопровождается ни чувствомъ боязни грядущаго стыда, столь обычнымъ у самоубійцъ, ни страхомъ новыхъ сильнѣйшихъ страданій. Онъ выражалъ искреннюю свою мысль, когда говорилъ, что дѣло чести для него дѣло жизни; честь заставила его убить любимую женщину, но не убила его любви къ ней. Раненый на смерть, онъ, перемогая страданія, испускаетъ духъ съ прощальнымъ поцѣлуемъ Дездемонѣ.

Страданія же ведутъ къ изображенію личности Дездемоны. Не вдаваясь въ подробный разборъ, отмѣтимъ только нѣкоторыя сцены. Въ характерѣ Дездемоны есть нѣкоторая скрытность или, вѣрнѣе, стремленіе къ затаиванію въ себѣ испытываемыхъ чувствъ. Такъ, она сумѣла вполнѣ утаить отъ отца любовь свою къ Мавру; эта же черта характера проявляется въ томъ, что она умѣетъ таить свое горе. Въ первомъ случаѣ, скрытность ведетъ къ нѣкоторому проступку противъ отца; во второмъ, то же свойство, сопровождаемое и возвышаемое страданіемъ, свидѣтельствуетъ о великой душевной красотѣ. При первыхъ проявленіяхъ ревности Отелло, при первыхъ оскорбленіяхъ съ его стороны, Дездемона всячески старается выгородить и оправдать мужа. Правда, въ этомъ ею можетъ руководить не только сказанное желаніе утѣшить себя, доказать себѣ во что̀ бы то ни стало, что мужъ просто сорвалъ на ней сердце, но въ сущности сердитъ вовсе не на нее. Оскорбленія возобновляются въ болѣе рѣзкой и опредѣленной формѣ; для Дездемоны нѣтъ уже сомнѣнія, что мужъ подозрѣваетъ ее въ невѣрности. Но и тутъ она не позволяетъ себѣ ни одного рѣзкаго сужденія о мужѣ; когда Эмилія начинаетъ разговоръ съ явнымъ намѣреніемъ неодобрительно отозваться

объ Отелло, Дездемона сначала притворяется будто не понимаетъ, о комъ та говоритъ и затѣмъ проситъ совсѣмъ не говорить объ этомъ, потому что ей пришлось бы отвѣчать однѣми слезами. „Тѣ, кто учатъ маленькихъ дѣтишекъ,—говоритъ она Яго,—дѣлаютъ это нѣжно, выговариваютъ легко, и онъ могъ бы также побранить меня, потому что я, право же, ребенокъ, котораго приходится побранить.“ Дальше этого не заходятъ ея осужденія. На слова Эмиліи: „лучше бы вамъ никогда его не видѣть“, она отвѣчаетъ, что такъ любитъ мужа, что ей нравятся даже его рѣзкость, его упреки и грозные взгляды; она въ нихъ находитъ нѣчто милое и прелестное. Чтобы скрыть причину своихъ слезъ, она схватывается за воспоминаніе о старой служанкѣ, своей матери и пѣсенкѣ объ ивѣ, которую та пѣла. Умирая, она не только покрываетъ виновника своей смерти, но проситъ Эмилію „поклониться своему милому мужу“. Черезчуръ просвѣщенные критики настаиваютъ особенно рѣзко на грубомъ обращеніи Мавра съ женой и на ея мученіяхъ,—они проглядываютъ, какой чудный женскій обликъ вырисовывается при этомъ; они забываютъ, что насколько были бы слабѣе оскорбленія и страданія Дездемоны, настолько же понизилась бы ея душевная красота.

Страданія Дездемоны трогаютъ Эмилію, но въ началѣ ея состраданіе выражается въ отрицательной формѣ: она всячески негодуетъ на ихъ виновника. Эмилія могла бы, конечно, при спросѣ о платкѣ прямо заявить, гдѣ онъ, но ей пришлось бы выдать и себя, и мужа, котораго она любитъ, не подозрѣвая всей его гнусности. Когда же она видитъ, до чего довелъ ея необдуманный поступокъ, то не въ силахъ ничего скрывать;

ни угрозы, ни рана не въ силахъ остановить ея пробудившейся правдивости *).

Приведемъ еще нѣсколько частныхъ примѣровъ, какъ чрезъ изображеніе страданія достигается изображеніе самыхъ разнообразныхъ чертъ, свойственныхъ тому или иному лицу.

Всякій подвигъ цѣнится по той жертвѣ или опасности, съ которою онъ сопряженъ для совершителя. Чѣмъ менѣе опасность сознается совершителемъ подвига, или чѣмъ легкомысленнѣе онъ смотритъ на нее, тѣмъ менѣе цѣненъ и самый подвигъ. Сознаваемая же опасность, конечно, причиняетъ извѣстныя страданія; человѣку не свойственно въ такія минуты хладнокровно смотрѣть на предстоящія горе, или гибель. Только выдуманнымъ, ходульно-благороднымъ и сверхъестественно-самоотверженнымъ героямъ ни во что всякія опасности, и только въ этомъ смыслѣ Джонсонъ правъ, говоря, что Шекспировскія лица не герои, а живые люди.

Коріоланъ разорвалъ связь съ роднымъ городомъ; соединясь съ врагами, онъ началъ мстить родинѣ за причиненное ему оскорбленіе, не сознавая себя нимало виновнымъ. Видя подходящую мать, предчувствуя ея просьбы, онъ нѣсколько смягчается, но въ тоже время боится, что окажется не крѣпче другихъ людей. Онъ гонитъ отъ себя состраданіе, какъ нѣчто недостойное мужа; нѣтъ, пусть Вольски вспашутъ Римъ; онъ не птенецъ, чтобы повиноваться инстинкту, онъ будетъ

---

*) Такимъ образомъ чрезъ изображеніе страданія достигается между прочимъ то обстоятельство, что Эмилія въ концѣ какъ бы ведетъ дѣйствіе. Мы упоминали уже объ этомъ въ первомъ отдѣлѣ (стр 103); теперь же обращаемъ вниманіе на то, что такое «веденіе дѣйствія» достигается при помощи непремѣнной стихіи трагическаго миѳа, страданія.

стоекъ, какъ будто самъ себя создалъ и никогда не зналъ родителей. Онъ долго сопротивляется и даже рѣзко отказываетъ и матери, и женѣ. Тогда мать дѣлаетъ послѣднее усиліе, и Коріоланъ, наконецъ, тронутъ и разражается слезами. „О матушка, матушка, — говоритъ онъ,— ты добыла счастливую побѣду для Рима; но ты повѣрь, о повѣрь!—ты опасно, если не на смерть, побѣдила сына“ *). Но ни горе, ни живое чувство смертельной опасности не заставятъ его отступиться отъ того, что стало святыней его души теперь, когда частное уступило государственному и личное человѣческому.

Джульеттѣ выпадаетъ тяжкое испытаніе. Однодневная жена Ромео, она не только должна скрывать ото всѣхъ горе, причиненное изгнаніемъ мужа, но отецъ принуждаетъ ее выйдти за другого. Открыть тайну невозможно, еще невозможнѣе стать двумужницей; смерть краше, чѣмъ такой позоръ, такое нарушеніе священнаго обѣта. Отецъ Лоренцо предлагаетъ средство: выпить соннаго зелья и быть погребенною, какъ мертвецъ. Джульетта радостно соглашается. Наступаетъ ночь; она простилась съ матерью, отпустила кормилицу, остается выпить зелье. Ей страшно; она дрожитъ, чувствуетъ, что холодѣетъ вся. Не позвать ли назадъ мать, не кликнуть ли кормилицу, чтобъ онѣ успокоили ее? И Джульетта невольно вскрикиваетъ: „кормилица!“ Поборовъ этотъ первый приступъ страха, она исполняется рѣшимости и твердости: не подѣйствуетъ декоктъ, не заснетъ она отъ него, тогда кинжалъ избавитъ ее отъ безчестья. Встревоженное воображеніе не въ силахъ успокоиться; оно рисуетъ новые страхи, новыя опасности. Почемъ

*) Превосходно изображаетъ этотъ моментъ Росси; кажется, что каменная статуя вдругъ очеловѣчилась и разразилась слезами.

знать, монахъ, боясь отвѣтственности за тайное повѣнчанье, могъ вмѣсто соннаго зелья дать яду? Нѣтъ, онъ святой человѣкъ, и грѣшно такъ дурно думать о немъ. Но развѣ она не можетъ задохнуться подъ сводомъ раньше, чѣмъ Ромео придетъ освободить ее? Пусть этого не случится, все-таки она можетъ проснуться раньше прихода мужа, и тогда какъ подѣйствуетъ на ея умъ окружающій мракъ вмѣстѣ съ мыслью, что она между мертвыми? Она живо представляетъ себѣ ужасы безумія, и выпиваетъ зелье. Предъ нами дѣвочка, привыкшая, какъ цыпленокъ въ минуту опасности, прятаться подъ теплое крылышко; предъ нами женщина, поддающаяся впечатлѣнію, страшливая и несмѣлая, дрожащая и блѣднѣющая; предъ нами съ тѣмъ вмѣстѣ жена, свято любящая мужа, глубоко сознающая долгъ и полная рѣшимости спасти свою честь, какія бы страданія ни томили ее и какія бы бѣды ни грозили ей.

Страданіе приближаетъ къ намъ, дѣлаетъ болѣе человѣчными самыя демоническія натуры. Демонъ властолюбія вполнѣ владѣетъ леди Макбетъ; онъ заглушаетъ въ ней все человѣческое; ради его она готова задушить въ себѣ даже чувства матери, столь присущія женщинѣ. И только видя ея мучительныя страданія, порожденныя гнетущею совѣстью, мы убѣждаемся, что предъ нами человѣческое существо.

Ричардъ III хвалится тѣмъ, что ничто не въ силахъ выдавить слезъ изъ его глазъ, что состраданіе вполнѣ незнакомо ему.

Мнѣ токи слезъ!... тому, кто никогда
Одной слезы изъ глазъ своихъ не пролилъ!
Когда Эдвардъ съ отцомъ моимъ рыдали
Заслышавши, какъ Рутлендъ застоналъ
Подъ взметомъ сабли смуглаго Клиффорда,

И въ пору ту, когда отецъ твой грозный
Разсказывалъ, какъ умеръ мой отецъ,
И какъ дитя печальную ту повѣсть
Десятки разъ, рыдая, прерывалъ,
Когда у всѣхъ стоящихъ тутъ лились
Потоки слезъ, какъ дождь съ древесныхъ листьевъ,—
Мои глаза при горькомъ томъ разсказѣ
За стыдъ сочли бы жалкую слезу! *).

Вся жизнь его, по собственному сознанію, была одно дьявольское притворство. Подъ гнетомъ страшнаго сновидѣнія, онъ исполняется ужасомъ при мысли о своихъ дѣлахъ, его душу грызетъ раскаяніе, сопровождаемое отчаяніемъ предъ сознаніемъ всей своей гнусности, предъ пробужденіемъ омерзенія къ самому себѣ. И въ этомъ извергѣ чрезъ страданіе просвѣчиваетъ дальній отблескъ человѣческаго достоинства.

III.

Трагическіе страхъ и состраданіе.—Условія трагическаго героя, выведенныя изъ сущности трагедіи.—Толкованіе Лессинга.—Заключенія и выводы.

Приведенными примѣрами достаточно установлены непремѣнность и значеніе страданія, какъ существенной стихіи трагическаго миѳа. Въ разборахъ мы по преимуществу обращали вниманіе на то, какъ чрезъ изображеніе страданія достигается изображеніе человѣческой и человѣчной личности и строгое совокупленіе дѣйствій. Есть однако другая, не менѣе важная сторона вопроса, на которую мы указывали покуда только, мимоходомъ, а именно зависимость степени нашего сострананія отъ качествъ лица страдающаго.

---

*) По переводу А. В. Дружинина.

Лессингъ въ разборѣ Филоктета указываетъ какъ извѣстный родъ страданій способенъ возбудить въ насъ сильнѣйшее состраданіе, лишь только мы вообразимъ себя хоть на мгновеніе на мѣстѣ страдальца. Несомнѣнно однако легкость и готовность, съ которою мы сдѣлаемъ это, зависятъ не столько отъ рода страданій, сколько отъ качествъ трагическаго лица. Положимъ, что страданія Филоктета выпали на долю леди Макбетъ или Ричарда III. Развѣ свойства этихъ лицъ не будутъ въ той или иной мѣрѣ препятствовать намъ вообразить себя на ихъ мѣстѣ? При одинаковости страданій, при полной ихъ тожественности мы все-таки съ большею готовностью представимъ ихъ возможность для насъ самихъ соотвѣтственно достоинствамъ страдающаго лица, и въ зависимости отъ этого будетъ и степень возбужденнаго въ насъ состраданія. И такъ, слѣдуетъ опредѣлить условія при которыхъ злосчастіе трагическаго героя способно возбудить въ насъ наибольшее состраданіе; условія эти очевидно будутъ заключаться въ самой его личности и характерѣ.

Аристотель, какъ мы знаемъ, опредѣляетъ трагедію какъ подраженіе дѣйствію не только достойному состраданія, но и страха. Именно въ страхѣ, возбуждаемомъ трагедіей, и заключаются искомыя условія. По мысли философа, именно то, чего мы страшимся для себя или для близкихъ намъ, способно возбудить наше состраданіе. Страхъ, который разумѣетъ Аристотель, стало быть не есть страхъ за судьбу трагическаго лица, а тѣмъ менѣе ужасъ возбуждаемый его дѣяніями, или страхъ испытываемый имъ самимъ, но страхъ, что подобная же судьба возможна для насъ или близкихъ намъ. Это, по выраженію Лессинга, есть страхъ, что мы сами (или

близкіе намъ) можемъ стать предметомъ состраданія, или на насъ самихъ (или близкихъ намъ) обращенное состраданіе.

Нѣтъ необходимости, чтобы мы сознательно ставили себя на мѣсто трагическаго героя; эта страсть или аффектъ возбудится въ насъ непроизвольно и безсознательно при соблюденіи трагическимъ поэтомъ извѣстныхъ условій въ изображеніи страдающаго лица, и съ тѣмъ вмѣстѣ пробудится въ насъ и состраданіе, ибо трагическое состраданіе не есть чувство независимое отъ сказаннаго страха. Оно неразрывно съ нимъ связано, опредѣляется имъ. Какъ скоро нѣтъ возможности страха, такъ нѣтъ мѣста и состраданію; Аристотель не говоритъ, что трагедія возбуждаетъ въ насъ раздѣльно *или* страхъ, *или* состраданіе; оно утверждаетъ, что ею возбуждается совмѣстно и нераздѣльно *и* страхъ, *и* состраданіе.

Когда же, по мысли философа, возможенъ для насъ страхъ? Когда трагическое лицо равно намъ. А когда возможно состраданіе? Когда страданія его не заслужены. Вотъ два условія нераздѣльныя и совмѣстныя, какъ и аффекты, возбуждаемые трагедіей. Другими словами, не достаточно, чтобы трагическій герой былъ равенъ намъ по человѣческимъ достоинствамъ, былъ такой же какъ всѣ мы человѣкъ, необходимо еще, чтобъ онъ страдалъ незаслуженно; равно, для произведенія трагическаго впечатлѣнія недостаточно изображенія одного незаслуженнаго страданія или трогательнаго положенія, требуется также, чтобы лицо страдающее было равно намъ.

Поэтому, по словамъ Аристотеля, ни вполнѣ добродѣтельный, ни вполнѣ порочный не годятся въ траги-

ческіе герои. Когда полный праведникъ переходитъ отъ счастія въ злосчастіе, то этимъ не возбуждается, ни страха (мы вѣдь не праведники, не обладаемъ всѣми совершенствами), ни состраданія (вслѣдствіе указанной выше его связи со страхомъ); это просто возмутительно. Равно, видя злосчастіе человѣка слишкомъ порочнаго, полнаго злодѣя, мы не можемъ чувствовать, ни страха (онъ не равенъ намъ), ни состраданія (онъ страдаетъ по дѣломъ). Въ послѣднемъ случаѣ однако возможно возбужденіе чувства подобнаго состраданію, но не равнаго ему, которое Аристотель называетъ филантропіей, а русскій переводчикъ *Піитики*, согласно толкованію Лессинга, передаетъ выраженіемъ „жалость по человѣчеству“ *).

И такъ, остается человѣкъ *средній* между указанными крайностями, то-есть человѣкъ, не обладающій ни совершенною добродѣтелью, ни полною правдивостью, впадающій въ злосчастіе не вслѣдствіе порочности или подлости, но подвергающійся ему вслѣдствіе болѣе или менѣе тяжкаго грѣха (ибо всѣ мы повинны грѣху), или же *человѣкъ болѣе хорошій, чѣмъ дурной*. Остается уяснить условіе „незаслуженности“ страданія. Развѣ человѣкъ, впавшій въ тяжкій грѣхъ, не заслуживаетъ страданія? Страданія будутъ не заслужены въ той мѣрѣ, насколько они превышаютъ совершенный грѣхъ и насколько самый грѣхъ не есть слѣдствіе порочности или безчестности трагическаго героя, но его ошибки, заблужденія, слабости, несовершенства. Другими словами, трагическое лицо должно имѣть право повторить слова

*) Аристотель указываетъ еще третій случай: злодѣй переходитъ отъ злосчастія къ счастію. Такой миѳъ совершенно не трагиченъ, онъ не возбуждаетъ въ насъ ни филантропіи, ни состраданія, ни страха.

Лира: „Я согрѣшилъ менѣе, чѣмъ согрѣшили противъ меня“.

Къ сказанному прибавимъ толкованіе Лессинга, устраняющее, между прочимъ, нѣкоторыя невольно приходящія возраженія.

„Аристотель, — говоритъ онъ, — полагалъ, что злосчастіе, которое должно быть предметомъ нашего состраданія, необходимо должно быть таково, чтобы мы страшились его также для себя или для кого-либо изъ своихъ. Гдѣ нѣтъ такого страха, тамъ нѣтъ мѣста и состраданію. Ибо ни тотъ, кто такъ глубоко подавленъ несчастьемъ, что уже не видитъ ничего страшнаго для себя впереди, ни тотъ, кто до того вполнѣ счастливъ, что вовсе не понимаетъ, откуда бы могло приключиться несчастіе; ни отчаявшійся, ни надменный не могутъ имѣть состраданія къ другому *). Посему онъ и объяснялъ страшное и достойное состраданія одно посредствомъ другого. Все то,—говоритъ онъ,—намъ страшно, что̀,—случись оно съ другимъ или долженствуй съ нимъ случиться, — возбудило бы наше состраданіе; и все то находимъ мы достойнымъ состраданія, чего страшились бы, если бы оно предстояло намъ самимъ. Слѣдовательно, недостаточно, чтобы несчастный, кому мы должны сострадать, не заслуживалъ своего несчастія, хотя бы онъ навлекъ его какою-либо слабостью; его страдающая невинность, или, вѣрнѣе, его слишкомъ сильно наказанная вина была бы для насъ потеряна, не была бы въ состояніи возбудить нашего состраданія, если бы мы не видѣли никакой возможности, что и насъ могутъ постигнуть его страданія. Эта же возможность имѣется

*) Ср. выше. Отд. I, гл. III, (стр. 12—18).

тогда, когда поэтъ изобразитъ его не худшимъ, чѣмъ мы обычно бываемъ, когда онъ заставитъ его дѣйствовать и думать совершенно такъ, какъ мы бы дѣйствовали и думали на его мѣстѣ (или по крайности полагаемъ, что дѣйствовали бы и думали); коротко, когда онъ изобразитъ его равнымъ намъ по честности и правдивости. Изъ этой равности проистекаетъ страхъ, что наша судьба весьма легко можетъ стать также похожею на его судьбу, какъ мы чувствуемъ, что̀ похожи на него, и этотъ страхъ будетъ тѣмъ, что̀, равнымъ образомъ, заставитъ созрѣть состраданіе.

„Такъ думалъ Аристотель о состраданіи, и изъ этого только понятна причина, почему онъ при объясненіи трагедіи поставилъ подлѣ состраданія единственно страхъ. Не потому, чтобы этотъ страхъ былъ тутъ особою отъ состраданія независимою страстью, которая можетъ быть возбуждена то вмѣстѣ съ нимъ, то безъ него, какъ и состраданіе, то вмѣстѣ со страхомъ, то безъ него (въ каковую ошибку впалъ Корнель); но потому, что, по его объясненію состраданія, оно необходимо заключаетъ въ себѣ страхъ; потому что ничто не возбуждаетъ нашего состраданія, что̀ въ то же время не можетъ возбудить нашего страха.

„Но что̀ если бы объясненіе, даваемое Аристотелемъ состраданію, оказалось ложно?—спрашиваетъ Лессингъ. — Что̀ если мы можемъ чувствовать состраданіе къ такимъ бѣдствіямъ и несчастнымъ случаямъ, коихъ ни коимъ образомъ не можемъ ожидать для себя?

„Правда, для того, чтобы почувствовать скорбь при видѣ физическаго злосчастія любимаго нами субъекта— не требуется страха. Эта скорбь проистекаетъ просто изъ представленія его несовершенствъ, какъ любовь изъ

представленія его совершенствъ; изъ сліянія же этого удовольствія со скорбію проистекаетъ смѣшанное ощущеніе, называемое нами состраданіемъ.

„Однако я не думаю, чтобы чрезъ это устранялись положенія Аристотеля.

„Ибо если мы можемъ чувствовать состраданіе къ другому и безъ страха за насъ самихъ, то неоспоримо также, что состраданіе, когда къ нему приходитъ страхъ, становится гораздо живѣе, сильнѣе и глубже, чѣмъ было бы безъ него. И чтò мѣшаетъ намъ принять, что смѣшанное чувство при видѣ физическаго бѣдствія любимаго предмета возрастаетъ до степени, на которой заслуживаетъ названія аффекта только вслѣдствіе привходящаго страха за насъ самихъ?

„Аристотель дѣйствительно принималъ это. Онъ судилъ о состраданіи не на основаніи производимыхъ имъ первичныхъ возбужденій, но разсматривалъ его только, какъ аффектъ. Не отвергая сказаннаго, онъ только отказывалъ искрѣ въ названіи пламени. Сострадательное ощущеніе, безъ страха за насъ самихъ, онъ называетъ филантропіей, и только сильнѣйшія возбужденія этого рода именуетъ состраданіемъ. Именно, онъ утверждаетъ, что несчастіе злодѣя не возбуждаетъ въ насъ ни страха, ни состраданія, но этимъ не отказываетъ ему въ способности производить на насъ извѣстное дѣйствіе. И злодѣй еще человѣкъ, существо, обладающее при всѣхъ своихъ нравственныхъ несовершенствахъ еще достаточными совершенствами, дабы мы не желали охотно его гибели, его уничтоженія и чтобы при этомъ не чувствовали коечего, похожаго на состраданіе или лучше зачатковъ состраданія. Но, какъ сказано, это подобное состраданію чувство онъ называетъ не состраданіемъ, а филантропіей.

„Не слѣдуетъ, —говоритъ онъ,—чтобы злодѣй переходилъ отъ несчастія къ счастію, ибо это самое не трагичное, какое только возможно; въ немъ не заключается ничего, что должно быть въ трагическомъ; оно не возбуждаетъ ни филантропіи, ни состраданія, ни страха. Также переходящій отъ счастія къ несчастію не долженъ быть полнымъ злодѣемъ, ибо подобное обстоятельство можетъ еще возбудить филантропію, но не возбудитъ ни состраданія, ни страха. Я не знаю ничего пустѣе и безтолковѣе, какъ обычные переводы этого слова „филантропія“. Прилательное отъ него передаютъ по латынѣ чрезъ hominibus gratum, по французски: ce que peut faire quelque plaisir, и по нѣмецки: was Vergnügen machen kann *). Только одинъ Гоульстонъ (Goulston), насколько я понимаю, не исказилъ мысли философа, переводя φιλάνθροπον черезъ quod humanitatis sensu tangat. Ибо всеконечно подъ этою филантропіей, на которую имѣетъ право злосчастіе даже злодѣя, слѣдуетъ разумѣть не радость о достойномъ ему возмездіи, но симпатическое чувство человѣчности, которое въ минуту его страданія всетаки пробуждается въ насъ къ нему, не смотря на представленіе, что его страданія заслужены.

„„Посмотрите,—говоритъ авторъ писемъ объ ощуще„ніяхъ *),—посмотрите на толпу, плотными кучами тис„кающуюся вокругъ осужденнаго на казнь. Они слы„шали о всѣхъ ужасахъ, совершенныхъ злодѣемъ; они „презирали его поступки и, быть можетъ, его самого.

---

*) Русскій переводчикъ, какъ указано выше, согласно толкованію Лессинга, передаетъ слово филантропія чрезъ «жалость по человѣчеству», но прилагательное отъ него переводитъ чрезъ «жалостное», что не совсѣмъ удачно.

*) Моисей Мендельсонъ.

„Теперь его, обезображеннаго и безсильнаго, влекутъ „на страшный эшафотъ. Пробираются сквозь толпу, „встаютъ на цыпочки, вскарабкиваются на крыши, чтобы „видѣть, какъ ходъ смерти обезобразитъ его лицо. При„говоръ прочитанъ, палачъ подходитъ; черезъ мигъ рѣ„шится его судьба. Какъ пламенно желаютъ теперь всѣ „сердца, чтобъ его помиловали! Его? Предметъ ихъ от„вращенія, кого они сами минуту назадъ приговорили „бы къ смерти? Чѣмъ же снова возбуждается въ нихъ „лучъ человѣколюбія? Не близостью ли наказанія, не „видомъ ли ужаснаго физическаго бѣдствія, которыя „какъ бы примиряютъ насъ даже со злодѣемъ и ему „снискиваютъ нашу любовь? Безъ любви мы не могли „бы быть сострадательны къ его участи“.

„И именно эта любовь, говорю я, отъ нея же мы не можемъ никогда вполнѣ отрѣшиться по отношенію къ ближнему, любовь тлѣющая, не погасая подъ пепломъ, коимъ ее покрываютъ другія сильнѣйшія ощущенія, и ожидающая только благопріятнаго дуновенія несчастія, страданія и гибели, чтобы разгорѣться пламенемъ состраданія; именно эта любовь и есть то, что Аристотель разумѣетъ подъ словомъ филантропія. Мы правы, понимая ее подъ словомъ состраданіе. Но и Аристотель не неправъ, давая ей особое названіе, дабы, какъ сказано, отличить ее отъ высшей степени сострадательнаго ощущенія, становящагося аффектомъ чрезъ присоединеніе правдоподобнаго страха за насъ самихъ.

„Теперь слѣдуетъ устранить еще одно возраженіе. Если, по мысли Аристотеля, аффектъ состраданія необходимо долженъ быть связанъ со страхомъ за насъ самихъ, то для чего ему было упоминать отдѣльно о страхѣ? Слово состраданіе заключаетъ его въ себѣ, и

было бы достаточно, скажи онъ просто: трагедія чрезъ сострадапіе совершаетъ очищеніе нашихъ страстей. Ибо прибавка слова „страхъ“ ничего не добавляетъ, а только дѣлаетъ то, что онъ желалъ выразить шаткимъ и неопредѣленнымъ.

„Я отвѣчаю: еслибъ Аристотель хотѣлъ насъ просто научить, какія страсти можетъ и должна возбуждать трагедія, то могъ бы онъ, конечно, поберечься и не прибавлять страха, и безъ сомнѣнія поберегся бы, ибо не было человѣка бережливѣе его на слова. Но онъ хотѣлъ научить насъ одновременно, какія страсти должны очищаться въ насъ страстями, возбужденными трагедіей, и поэтому-то долженъ былъ отдѣльно упомянуть о страхѣ. Ибо хотя по его мнѣнію аффектъ состраданія ни въ театрѣ, ни внѣ онаго не можетъ быть безъ страха за насъ самихъ; хотя страхъ есть необходимый ингредіентъ состраданія, но это неприложимо обратно, и сострадапіе къ другому не есть ингредіентъ страха за насъ самихъ.

„Неоспоримо,—прибавляетъ Лессингъ,—что Аристотель не желалъ вообще давать строгаго логическаго опредѣленія трагедіи. Ибо, не ограничиваясь одними существенными свойствами, онъ присоединилъ различныя случайныя, ради того, что это стало необходимо въ силу тогдашняго употребленія. Однако, вычитая послѣднія и приводя остальное къ одному знаменателю, получимъ совершено точное опредѣленіе, а именно, что трагедія, однимъ словомъ, есть такое поэтическое произведеніе, которое возбуждаетъ сострадапіе. По роду, она есть подражаніе дѣйствію, какъ и эпопея, и комедія; по виду же — подражаніе достойному состраданія дѣйствію. Изъ этихъ двухъ понятій можно вполнѣ вывести всѣ ея пра-

вила, а равно опредѣлить и ея драматическую форму“ *).

Въ нашемъ разсужденіи мы старались слѣдовать указанной Лессингомъ методѣ, выдѣляя случайно и частное **), и выводя всѣ правила изъ существенныхъ свойствъ трагедіи.

Таково же и правило относительно качествъ трагическаго героя. Оно, какъ и всѣ другія, по справедливому замѣчанію Лессинга, разсчитано на самое высшее трагическое впечатлѣніе; невозможно также представить правила менѣе стѣснительнаго для поэта. Только человѣкъ *вполнѣ* порочный и *вполнѣ* праведный не годится въ трагическіе герои. Остается средній между ними, или же человѣкъ болѣе доблестный, чѣмъ худой. Пусть человѣкъ явится предъ нами со всѣми слабостями, пусть онъ, подобно Отелло, навлечетъ на себя злосчастіе тяжкимъ грѣхомъ, только бы не совершилъ этого грѣха вслѣдствіе подлости или глубокой нравственной испорченности; другими словами, онъ долженъ остаться при этомъ человѣкомъ, сохранить человѣческое достоинство. Трагическій герой, далѣе, можетъ быть не только равенъ намъ, но человѣкомъ болѣе доблестнымъ, чѣмъ худымъ, лучше насъ, человѣкомъ великой силы духа, великой доблести, только не полнымъ праведникомъ, не вполнѣ невиннымъ страдальцемъ *). Видѣть страданія невиннаго возмутительно; возможность такого явленія возмущаетъ насъ до глубины души и дѣлаетъ невозможнымъ проявленіе сostраданія.

---

*) *Hamb. Dram.* St. 74, 75 und 76.

**) На нѣкоторыя изъ этихъ частностей мы будемъ имѣть случай вскорѣ указать.

*) Ср. ниже слѣдующую главу.

„Возмутительное въ страданіяхъ праведника,—говоритъ Лессингъ,—заключается не въ возбуждаемыхъ негодованіи или отвращеніи, но въ самомъ злосчастіи, невинно на него обрушившемся. Возмутительна мысль, что человѣкъ можетъ быть несчастливъ безо всякой вины. Древніе старались удалять отъ себя насколько возможно эту мысль. Неужто же мы станемъ приближать ее къ себѣ? неужто мы станемъ восхищаться драмами, ее выставляющими? мы, кого религія и разумъ должны бы убѣдить, что она столь же несправедлива, какъ и богохульна?“

IV.

Новыя условія трагическаго миѳа, выведенныя изъ сущности трагедіи.—Аристотель о причинахъ почему трагическіе поэты не рѣдко обращаются за сюжетами къ исторіи.—Обстоятельства, усиливающія трагическое впечатлѣніе.—Идеальность трагическихъ героевъ.

Разсмотримъ остальныя условія трагическаго миѳа Дѣйствія въ трагедіи должны быть болѣзненныя или разрушительныя, ибо только такія дѣйствія возбудятъ наше состраданіе; совмѣстно и неразрывно съ этимъ они должны быть страшныя, то есть такія, возможности коихъ мы страшились бы для себя или близкихъ намъ. Дѣйствія болѣзненныя и разрушительныя могутъ совершаться или между людьми другъ другу близкими, или между врагами, или между людьми другъ другу совершенно посторонними. Понятно, что чѣмъ ближе между собою лица, совершающія сказанныя дѣйствія, особенно же если они связаны между собою дружбой, любовью или кровнымъ родствомъ, тѣмъ сильнѣе будетъ возбуждено наше состраданіе, ибо тѣмъ охотнѣе и готовнѣе мы поставимъ себя на ихъ мѣсто. Не будь Дездемона

женой Отелло, и не люби онъ ее всѣми силами души, трагедія Шекспира не производила бы такого сильнаго впечатлѣнія. Еще бы меньшее впечатлѣніе дѣлала она, еслибы Дездемона оказалась невѣрною женой. И здѣсь приходится сдѣлать то же замѣчаніе, какъ при разборѣ страданій Отелло: всякій внѣшній поводъ, оправдывающій грѣхъ Отелло, умалялъ бы возвышенность его личности.

Въ только что разобранномъ условіи, между прочимъ, кроется причина, почему трагическіе поэты столь не рѣдко обращаются къ сюжетамъ или миѳамъ, сохраненнымъ исторіей или народнымъ преданіемъ. Не потому только, что дѣйствительно случившееся вѣроятнѣе *), но главнѣйше потому, что тотъ или иной случай, какъ нельзя удобнѣе для ихъ цѣли. Поэты, по замѣчанію Аристотеля, пришли къ избранію нѣкоторыхъ сюжетовъ невольно и безсознательно. Прежде,—говоритъ онъ,—они брали для трагедій какіе пришлось миѳы (сюжеты); теперь же лучшія трагедіи изображаютъ судьбу только немногихъ семействъ, напримѣръ: Алкменъ, Эдипъ, Орестъ, Мелеагръ, Тіестъ, Телефъ. Почему же? именно потому, что эти лица совершили нѣчто достойное страха, либо пострадали отъ такихъ дѣйствій.

Шекспиръ, какъ извѣстно, не только бралъ сюжеты изъ преданій, но также обращался къ сюжетамъ, раньше его обработаннымъ другими драматургами. Не въ новости сюжета, какъ полагаютъ критики, судящіе по внѣшнимъ признакамъ, а въ его достодолжной обработкѣ состоитъ достоинство произведенія. На одинъ и тотъ же сюжетъ можетъ быть написано нѣсколько тра-

*) Ср. выше отд. I, гл. XV, стр. 123.

гедій (ибо поэтомъ могутъ быть измѣнены и прибавлены тѣ или иныя обстоятельства, иначе совокуплены дѣйствія. иначе изображены личности); но пальма первенства остается отнюдь не за тѣмъ поэтомъ, который раньше другихъ обратилъ вниманіе на сюжетъ, а за тѣмъ, который претворилъ его въ болѣе совершенный трагическій миѳъ. Шекспиръ превышаетъ своихъ предшественниковъ по обработкѣ однихъ и тѣхъ же сюжетовъ тѣмъ, что тамъ, гдѣ для нихъ было происшествіе болѣе или менѣе занимательное или достопамятное, онъ видѣлъ судьбу достойную состраданія; гдѣ для другихъ были только голые факты, онъ прозрѣвалъ дѣянія человѣческія, и притомъ какихъ высокихъ личностей! Для трагическаго поэта достоинства того или иного миѳа заключаются не въ его историчности или народности, а въ возможности преобразить его въ дѣйствіе, способное возбудить состраданіе. Достоинства же трагическаго поэта состоятъ не въ изображеніи того или иного лица, прославленнаго исторіей или живущаго въ памяти народной, а въ созданіи трагическаго героя. Оттого-то далеко не всѣ историческія лица годятся въ трагическіе герои, и трагическій поэтъ, избирающій данное лицо въ герои только ради его историческихъ заслугъ или ради того, что память его сохранилась въ народѣ, обнаруживаетъ внѣшнее отношеніе къ своему исскуству или пристрастіе не къ сущности, а только къ роду искусства. Такъ какъ не всѣ дѣянія историческаго лица, даже соединяющаго въ себѣ условія трагическаго героя, суть въ тоже время дѣйствія, достойныя состраданія, то въ этомъ отношеніи предлежитъ поэту сдѣлать выборъ. Послѣднее положеніе, между прочимъ, служитъ подтвержденіемъ закона единства дѣйствія.

Припомнимъ теперь, что, по мысли Аристотеля, отчаявшійся и надменный не способны къ состраданію, ибо не способны къ страху за себя или за своихъ. Отчаяніе и надменность, безспорно, не принадлежатъ къ числу человѣческихъ достоинствъ, и свидѣтельствуютъ о слабости духа людей, одержимыхъ ими; особенно, если человѣкъ пришелъ къ отчаянію не столько вслѣдствіе дѣйствительной, сколько воображаемой громадности постигшей его бѣды, или сталъ надмененъ не столько въ силу дѣйствительной, сколько воображаемой непоколебимости своего внѣшняго величія *). Люди, совершенно неспособные къ состраданію, полные эгоисты отъ отчаянія или надменности, составляютъ нѣкоторый предѣлъ, представляютъ исключеніе, болѣе или менѣе рѣдкое; вообще же люди склонны къ преувеличенію своихъ бѣдствій и умаленію чужихъ, а равно къ большему или меньшему высокомнѣнію о своемъ значеніи и къ надменности. По мысли философа, какъ мы знаемъ, полезно, чтобы люди страшились бѣдствій, не считали себя изъятыми отъ нихъ, а стало быть съ тѣмъ вмѣстѣ были бы существами сострадательными. Поэтому,—говоритъ онъ, — нужно показывать имъ, что и другіе люди, могущественнѣе ихъ, страдали **). Этимъ мыслямъ, высказаннымъ въ *Реторикѣ*, соотвѣтствуетъ пра-

---

*) Косвенно справедливость взгляда Аристотеля подтверждается тѣмъ, что люди эгоистическихъ склонностей весьма не расположены къ трагическому искусству; они жалуются, что трагедіи слишкомъ тревожатъ ихъ и требуютъ, чтобы искусство являлось забавой, пожалуй не только пріятною, но и полезною, но забавой, чѣмъ-то въ родѣ morale amusante, какъ бываетъ phisique amusante. Этимъ объясняется ихъ пристрастіе къ французскимъ псевдо-драматистамъ, изъ коихъ многіе держатся столь же низменныхъ взглядовъ на искусство, ублажая тѣмъ вкусъ своей публики и въ то же время укореняя въ ней этотъ вкусъ.

**) Ср. Отд. I, гл. III, стр. 13.

вило *Піитики*, чтобы трагическій герой избирался изъ среды людей, „пользовавшихся великимъ почетомъ, или счастіемъ, напримѣръ, Эдипъ, Тіестъ“. Вотъ еще причина, почему поэты, сознательно или инстинктивно, обращаются къ исторіи при избраніи героевъ.

Избраніе въ герои человѣка могущественнаго или пользующагося великимъ внѣшнимъ счастіемъ не есть, однако, требованіе существенно необходимое; такое обстоятельство само по себѣ не производитъ трагическаго впечатлѣнія, а только усиливаетъ оное. Подобное же, усиливающее впечатлѣніе, обстоятельство имѣетъ въ виду слѣдующее, приведенное уже нами правило *Реторики*: для возбужденія состраданія „нужно показывать людямъ, что подобные имъ страдаютъ или страдали, и притомъ *отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли*“. Здѣсь усиленіе заключается въ нечаянности, въ постоянной возможности несчастія для насъ самихъ или близкихъ намъ.

Если переходъ къ несчастію отъ внѣшняго могущества и наслажденія благами міра сего, а равно нечаянность бѣдствія порознь производятъ усиленіе трагическаго впечатлѣнія, то, понятно, соединеніе обоихъ обстоятельствъ еще болѣе будетъ тому способствовать. Несомнѣнно также, что они будутъ способствовать и достиженію нравственной цѣли трагедіи, состоящей въ подъемѣ нравственныхъ и духовныхъ силъ зрителя чрезъ возбужденіе состраданія. Подъемъ этотъ будетъ, однако, еще сильнѣе, если мы внѣшнее могущество героя замѣнимъ или усилимъ душевною мощью, или пользованіе благами міра сего—наслажденіемъ отъ душевнаго счастія; другими словами, если поэтъ покажетъ, что не только высшіе насъ по могуществу и силѣ, но и лучшіе

изъ насъ по духовнымъ и нравственнымъ качествамъ подлежатъ страданію; что не только гордые благами міра, но испытывающіе счастіе внутреннее могутъ внезапно впасть въ несчастіе, когда того не чаютъ, и отъ тѣхъ, отъ кого не чаютъ.

Лиръ, какъ человѣкъ впавшій въ несчастіе съ высшей ступени человѣческаго могущества, конечно, возбуждалъ бы наше состраданіе, будь онъ просто среднимъ человѣкомъ, вполнѣ равнымъ большинству людей. Лиръ, мракъ безумія котораго какъ зарницами освѣщается проблесками мудрости, Лиръ умудренный и просвѣтленный страданіемъ, конечно возбуждаетъ еще большее состраданіе. Отелло, со всѣми доблестями, какія мы видимъ въ немъ, возбуждалъ бы меньшее состраданіе, не знай мы всей полноты его счастія; оно такъ велико что въ минуту свиданія съ Дездемоной послѣ разлуки *), у Отелло невольно вырывается восклицаніе, что величайшимъ благополучіемъ было бы умереть въ такое мгновеніе: „ибо, говоритъ онъ, моя душа такъ безмѣрно счастлива, что ей, боюсь я — уже не доведется испытать подобнаго наслажденія въ невѣдомомъ будущемъ.“ Внезапность и быстрота перехода отъ такого счастія къ глубочайшему страданію не мало также служатъ къ усиленію впечатлѣнія. Нельзя не замѣтить при этомъ, что у Шекспира сказанное усиленіе въ обоихъ случаяхъ, далеко не единственныхъ въ его трагедіяхъ, ростетъ одновременно съ ходомъ дѣйствія. Правила относительно усиленія возбуждаемаго состраданія приводятъ насъ къ заключенію, что трагедія невольно стремится къ изображенію *лучшихъ* людей, какъ говоритъ Аристотель,

*) Актъ II, сцена I.

или идеальныхъ, какъ нынѣ обычно говорится. Идеальность трагическаго героя должна характеризоваться не столько отрицательнымъ путемъ, или отсутствіемъ недостатковъ и несовершенствъ, сколько положительнымъ, т. е. проявленіемъ въ свойственномъ трагедіи дѣйствіи великихъ нравственныхъ достоинствъ, великой доблести, великой душевной силы. Великій человѣкъ не есть синонимъ человѣка вполнѣ безупречнаго и праведнаго; величіе совмѣстимо съ бо̀льшими или меньшими недостатками и слабостями. Оно не совмѣстимо только съ безчестностью.

Поэтъ эпическій или лирическій въ правѣ обращать усиленное вниманіе на одни добрыя качества своего героя или на одну какую-либо свойственную ему и выдающуюся доблесть. Имѣя высокую цѣль показать или прославить доблести самоотверженія, любви къ отечеству, храбрости, всепрощенія и т. д., и тѣмъ возбудить въ людяхъ ревностное стремленіе къ нимъ или сочувственное удивленіе, энтузіазмъ къ герою,—онъ въ правѣ вовсе не упоминать о слабостяхъ героя или сказать о нихъ мимоходомъ *). Поэтъ трагическій, по самой сущности своего искусства, не въ правѣ поступать такимъ образомъ; изобразивъ страданія человѣка вполнѣ безупречнаго, полнаго праведника, онъ не только не достигнетъ цѣли искусства, но достигнетъ цѣли совершенно противоположной, возбудивъ не только впечатлѣнія отвращенія и негодованія, но и возмутительную мысль о возможности злополучія ни въ чемъ невиновнаго человѣка. Слабости великихъ людей, повергающія ихъ въ несчастіе, уравниваютъ ихъ съ нами, дѣлаютъ возможнымъ

---

*) Напр. Петръ въ *Полтавѣ* или *Пирѣ* Пушкина.

возбужденіе состраданія; доблести же, обнаруживаемыя ими въ несчастіи, усиливая наше состраданіе, чрезъ то способствуютъ болѣе высокому подъему нашихъ нравственныхъ силъ. Цѣль искусства въ обоихъ случаяхъ одна и та же: споспѣшествовать душевному и нравственному совершенствованію людей, но пути, коими она достигается, различны. Требовать же отъ драматическаго поэта дабы онъ изображалъ идеальныхъ людей подобно эпику, значитъ не постигать сущности трагическаго искусства.

Истинные трагическіе поэты никогда и непреступаютъ этого правила. Изображеніе безукоризненныхъ героевъ и чрезмѣрно порочныхъ злодѣевъ, какъ извѣстно, было ошибкой псевдо-классической трагедіи.

V.

Развязка трагедіи.—Второстепенныя обстоятельства трагическаго миѳа.— Органическая связь всѣхъ до нынѣ изложенныхъ правилъ трагическаго миѳа.

Остается разсмотрѣть еще одно, послѣднее условіе трагическаго миѳа. Какъ должна оканчиваться трагедія? Аристотель указываетъ на двѣ возможныя развязки, называемыя имъ одна — простою, другая — двойною *). Первая состоитъ въ конечномъ злосчастіи, полной катастрофѣ трагическаго лица. Вторая развязываетъ дѣйствіе двояко: счастіемъ однихъ, именно добрыхъ, и несчастіемъ другихъ, именно злыхъ, и притомъ трагедія въ такомъ случаѣ оканчивается при обстоятельствахъ,

*) Соотвѣтственно той или иной развязкѣ и самый миѳъ будетъ или простой, или двойной. Не слѣдуетъ этого различія по развязкѣ смѣшивать съ различіемъ отъ присутствія или отсутствія «узнанія» и «перелома».

противоположныхъ тѣмъ, при коихъ началась; т. е., для кого началась счастіемъ, для тѣхъ оканчивается злосчастіемъ, и наоборотъ.

Аристотель отдаетъ предпочтеніе первой развязкѣ, поставляя въ достоинство ея впечатлѣніе, производимое на зрителей; „трагедіи съ такою развязкой,—говоритъ онъ,—кажутся самыми трагичными". Онъ защищаетъ Эврипида противъ укоровъ, дѣлаемыхъ ему именно за такую развязку, находя, что Эврипидъ хотя во многихъ отношеніяхъ и уступаетъ другимъ поэтамъ (особенно въ изображеніи характера), но по развязкамъ трагедій оказывается самымъ трагическимъ.

Сужденіе философа требуетъ внимательнаго разсмотрѣнія. Простая развязка безъ сомнѣнія окажется наилучшею, самою трагическою въ томъ случаѣ, когда будетъ способствовать усиленію нашего состраданія, а это будетъ имѣть мѣсто въ особенности тогда, когда трагическимъ героемъ явится человѣкъ болѣе доблестный, чѣмъ дурной, человѣкъ лучше насъ. Таково впечатлѣніе развязки *Эдипа*, *Аякса*, *Лира*, *Отелло*.

Двойную развязку Аристотель считаетъ болѣе свойственною комедіи, чѣмъ трагедіи *), и находитъ, что если она нравится болѣе простой, то единственно по слабости сужденія зрителей, требующихъ отъ трагедіи впечатлѣній не согласныхъ съ ея сущностью; поэты же, придерживающіеся ея, побуждаются желаніемъ угодить публикѣ.

Кто не знаетъ всей пошлости развязки многихъ піесъ, оканчивающихся наградой добродѣтели и наказаніемъ порока? Пошлость заключается, конечно, не въ

*) Въ комедіи, говоритъ онъ, хотя бы были выведены такіе враги, какъ Орестъ и Эгистъ, въ концѣ они окажутся друзьями, причемъ никто не убьетъ другого.

идеѣ сказанныхъ наградъ и наказанія, и не въ самомъ фактѣ такого явленія, а въ подстроенности всего хода піесы къ условному концу, въ желаніи подкупить зрителя возбужденіемъ пріятнаго, ласкающаго нервы ощущенія, и въ нераздѣльной отъ такихъ стремленій нехудожественности произведенія. Есть однако случай, когда двойная развязка становится необходимою по самому свойству изображеннаго дѣйствія, а именно, когда трагическій герой является болѣе злымъ, чѣмъ добрымъ, хотя человѣкомъ не лишеннымъ тѣхъ или иныхъ достоинствъ, напримѣръ Ричардъ III, и когда притомъ въ составъ трагедіи входитъ элементъ борьбы: дѣйствіе оканчивается счастливо именно для лицъ, вступающихъ въ борьбу со сказанными героями. Когда же нѣтъ элемента борьбы, то очевидно и въ трагедіяхъ съ подобными героями нѣтъ необходимости въ двойной развязкѣ. Въ указанномъ случаѣ двойная развязка не имѣетъ значенія награды и наказанія; она способствуетъ возбужденію филантропическаго чувства, хотя не равнаго, но подобнаго состраданію *).

Простая развязка, стало быть, должна быть признана лучшею не ради того единственно, что оканчиваетъ трагедію катастрофою героя, но потому, что предполагаетъ такой миѳъ, при которомъ трагедія наилучшимъ образомъ достигаетъ своей цѣли. Критики, противорѣчащіе въ этомъ отношеніи Аристотелю, обычно впадаютъ въ ту ошибку, что разсматриваютъ развязку самое по себѣ, забывая, что она не можетъ имѣть самостоятельнаго значенія, независимаго отъ общаго хода

---

*) Сравни слѣдующій отдѣлъ: *О характерахъ трагическихъ лицъ*, особенно главу III.

дѣйствія; иначе она была бы не развязкой, а искусственно придѣланнымъ концомъ трагедіи.

Мы окончили разсмотрѣніе трагическаго миѳа поскольку онъ обусловливается непремѣнною своею стихіей, страданіемъ. Но изъ того, что страданіе есть главная стихія трагедіи, не слѣдуетъ, чтобъ она была единственною ея стихіей. Полагать это значило бы уподобляться тѣмъ мало искуснымъ критикамъ, которые, относясь поверхностно къ своему дѣлу и узнавъ Аристотелево опредѣленіе трагедіи, но не понимая его смысла, отъ любой сцены трагедіи требуютъ, чтобъ она непремѣнно возбуждала страхъ (или даже ужасъ), *или* состраданіе.

Аристотель, какъ мы знаемъ, указываетъ еще на два обстоятельства миѳа, именно переломъ и узнаніе; ни то, ни другое однако не связаны съ сущностью трагедіи; они могутъ, по выраженію Лессинга, дѣлать произведеніе прекраснѣе и разнообразнѣе; порой они могутъ также способствовать усиленію, но никогда произведенію трагическаго впечатлѣнія. Такъ, напримѣръ, Аристотель считаетъ лучшимъ переломомъ въ трагедіи тотъ, который ведетъ отъ счастія къ злосчастію, и притомъ вытекая изъ предыдущаго по вѣроятію или необходимости (условіе общее для всѣхъ обстоятельствъ дѣйствія безъ различія), въ то же время неожиданъ, нечаянъ *).

Греческій философъ особенно долго останавливается на разборѣ узнанія, въ силу того, что это обстоятельство весьма часто встрѣчалось въ греческихъ трагедіяхъ. Имѣя въ виду разъяснить по преимуществу существен-

---

*) Ср. выше гл. IV настоящаго отдѣла.

ное въ трагедіи, мы скажемъ только, какое узнаніе считаетъ онъ наилучшимъ. Узнаніе должно быть основано не на внѣшнихъ предметахъ дѣйствующихъ, или на вещахъ имъ принадлежащихъ, но вытекать изъ дѣйствія по необходимости или вѣроятію. Далѣе, оно должно быть таково, чтобы лица, готовящіяся совершить трагическое дѣйствіе, узнавъ другъ друга, или одно другого, не совершили его; съ этимъ будетъ сопряженъ нѣкоторый переломъ дѣйствія *). Несомнѣнно, такое узнаніе производитъ сильное впечатлѣніе, хотя конечно не трагическое. Именно этотъ лучшій видъ узнанія и встрѣчается въ цитованной уже выше IV сценѣ Пушкинскаго *Каменнаго Гостя.*

Ко второстепеннымъ же стихіямъ трагическаго дѣйствія должно отнести обстоятельства борьбы и столкновенія, или коллизіи, не рѣдко въ наше время выдаваемыя за главныя и опредѣляющія драматическую форму произведенія. Нельзя, конечно, отрицать, что оба названныя обстоятельства способствуютъ изображенію человѣка въ дѣйствіи, но для того, чтобъ они опредѣляли трагическое или комическое, необходимо прибавить, къ какимъ именно дѣйствіямъ они приводятъ борющихся или приходящихъ въ столкновеніе лицъ. И въ этомъ-то отысканномъ эпитетѣ и будетъ заключаться опредѣленіе трагедіи или комедіи, а никакъ не въ борьбѣ или столкновеніи самихъ по себѣ.

Еще болѣе второстепенное значеніе имѣетъ присутствіе или отсутствіе въ трагедіи комическаго элемента.

---

*) Нѣкоторые видѣли противорѣчіе между этимъ правиломъ и правиломъ о развязкѣ трагедіи. Разрѣшеніе этого мнимаго противорѣчія см. въ 38-й и 39-й статьяхъ *Гамбургской Драматургіи.*

Присутствіе его полагается необходимымъ, дабы зрителю, какъ говорится, было надъ чѣмъ отдохнуть отъ трагическихъ впечатлѣній, или ради пріятнаго разнообразія дѣйствія. Точка зрѣнія весьма опасная, ибо ставъ на нее, въ концѣ концовъ придется признать, что главное достоинство поэта не въ творчествѣ, а въ умѣньи угождать зрителямъ, а трагедіи — не въ произведеніи свойственнаго впечатлѣнія, а въ успѣхѣ, обусловленномъ рабскою угодливостью сочинителя.

Окончивъ разсмотрѣніе особенныхъ условій хорошаго трагическаго миѳа, мы считаемъ не лишнимъ оглянуться на пройденный путь.

Трагедія есть подражаніе дѣйствію, возбуждающему въ насъ и страхъ, и состраданіе. Отсюда слѣдуетъ, что дѣйствіе трагедіи должно быть болѣзненное и разрушительное, или, иными словами, что трагедія изображаетъ переходъ людей отъ счастія къ несчастію, вообще ихъ страданія. Вотъ основы, изъ коихъ выводятся всѣ правила трагическаго миѳа; ими же объясняется и самая форма трагедіи. Далѣе, мы видѣли, что изображеніе страданія ведетъ къ изображенію человѣческой личности, внутренняго человѣка; оно связано съ изображеніемъ высочайшихъ проявленій человѣческой доблести. Это въ свою очередь обусловливаетъ стремленіе трагедіи къ изображенію лучшихъ людей. Наконецъ, страданіе, какъ непремѣнная стихія трагическаго миѳа, способствуетъ строгому совокупленію дѣйствій въ цѣлое единое и нераздѣльное.

Въ этой мысленной цѣпи всѣ звенья связаны неразрывно и органически. Выньте одно, и вы разрушите все зданіе. Эта-то органическая связь, свидѣтельствуя о достоинствахъ теоріи, объясняетъ, почему истинно-тра-

гическіе поэты какъ бы сознательно слѣдовали ей въ своихъ произведеніяхъ *).

Какъ скоро художественная теорія вѣрна,—а она будетъ таковою, когда основана не на признакахъ внѣшнихъ и случайныхъ, а проникаетъ въ сущность предмета,—поэтъ, свободно творящій, не можетъ не слѣдовать ей, подобно тому, какъ явленія природы слѣдуютъ законамъ, выведеннымъ изъ ихъ наблюденія и изученія. Такова именно Аристотелева теорія трагедіи, и если мы не признаемъ ея основъ, то, по выраженію Лессинга, должны будемъ сознаться, что вовсе не знаемъ, что̀ такое трагедія.

---

*) Доказательствомъ сказаннаго служитъ теорія Корнеля. Отступивъ отъ Аристотеля въ объясненіи страха и сострадалія (ради оправданія своихъ произведеній), онъ постепенно принужденъ былъ измѣнить *всѣ* правила греческаго философа. См. *Hamb. Dram.* 76 и слѣд.

ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

О характерѣ трагическихъ лицъ.

I.

Общія правила для изображенія характера.—Непремѣнное условіе характера трагическаго лица въ связи съ сущностью трагедіи.

Мы опредѣлили характеръ *), какъ направленіе воли, какъ выраженіе нравственной стороны человѣка, какъ его нравъ (или норовъ), какъ склонность къ тому или иному, что̀ ему нравится (или, по народному выраженію, норовится).

Нравъ (ἦθος), по Аристотелю, выражается въ тѣхъ только рѣчахъ или поступкахъ дѣйствующихъ, гдѣ они обнаруживаютъ склонность къ чему-нибудь или уклоненіе отъ чего-нибудь. Характеръ или нравъ есть самая выдающаяся черта человѣческой личности, наиболѣе ее опредѣляющая. Изображеніе характера въ драмѣ, какъ мы видѣли, подчиняется изображенію дѣйствія, и именно въ томъ смыслѣ, что характеръ долженъ выясняться динамически, а не статически, чрезъ дѣйствіе, въ удобные для того моменты.

Аристотель ставитъ четыре правила изображенія характера въ трагедіи; три изъ нихъ имѣютъ общее значеніе въ поэзіи, обязательны для всѣхъ родовъ ея

---

*) Отд. I, гл. I, стр. 7—8.

и вытекаютъ изъ понятія поэзіи, какъ творчества, по образу и подобію созданнаго Богомъ; одно составляетъ частное условіе, зависимое отъ сущности трагедіи.

Разсмотримъ сперва три первые.

1) Характеръ долженъ быть *похожъ*, то есть изображенъ такъ, чтобъ мы легко повѣрили въ возможность и вѣроятность, что такіе точно характеры существуютъ въ дѣйствительности; похожъ на то, что̀ бываетъ въ дѣйствительности.

2) Характеръ долженъ быть *сообразенъ*. Аристотель поясняетъ это условіе такимъ образомъ: рисуя, напримѣръ, мужественный (отважный, храбрый) характеръ, не слѣдуетъ забывать, что съ природой женщины не сообразно являться столь же мужественною и грозною, какъ мужчина. Шекспиръ изображаетъ леди Макбетъ женщиной твердаго и суроваго нрава, являющей подъ давленіемъ страсти бо̀льшую напряженность воли, чѣмъ ея воинственный мужъ; когда же страсть охлаждается и пробуждается совѣсть содѣяннаго,—ослабѣваетъ и напряженіе ея воли, и вся натура ея разшатывается и разсыпается. Напротивъ, Макбетъ, характеръ истинно-мужественный, крѣпнетъ подъ ударами судьбы и не дрожитъ, когда болѣе слабый человѣкъ пришелъ бы въ отчаяніе; напряженіе его воли растетъ подъ ударами несчастія. Обратное изображеніе было бы несообразно. Въ разборѣ страданій Дездемоны мы видѣли, какъ Шекспиръ удивительно сочеталъ женственную робость съ рѣшительностію воли, подкрѣпляемой сознаніемъ долга. Шиллеръ также прекрасно сумѣлъ соединить природную женственность Іоанны съ непобѣдимымъ мужествомъ, чудеснымъ даромъ небесъ.

3) Характеръ долженъ быть *ровенъ*, или, какъ мы

говоримъ, выдержанъ. Мы указывали уже, какъ выдержана скрытность или стремленіе къ затаиванію въ себѣ чувствъ въ характерѣ Дездемоны. Философъ прибавляетъ, что если лицо обладаетъ неровнымъ характеромъ, то сама эта неровность должна быть выдержана въ теченіе всей піесы, такъ чтобы лицо постоянно походило на самого себя. Примѣромъ выдержанности неровныхъ характеровъ можетъ послужить Гамлетъ и Ричардъ II.

Перейдемъ къ разсмотрѣнію четвертаго правила. Въ предыдущемъ отдѣлѣ мы видѣли, что въ условія хорошей трагедіи входятъ нераздѣльно какъ условія, зависящія отъ качества дѣйствія, такъ и зависящія отъ качествъ трагическаго лица. Правило относительно характера такого лица, очевидно, должно быть тѣсно связано и вытекать изъ условій второго рода. Именно, правило это состоитъ въ томъ, чтобы нравъ его былъ *честенъ*, чтобъ его склонности были *честными* *). Трагическій герой, какъ мы видѣли, можетъ вслѣдствіе слабости того или иного несовершенства или недостатка впасть въ болѣе или менѣе тяжкій грѣхъ, и тѣмъ навлечь на себя злосчастіе, но грѣхъ этотъ не долженъ быть слѣдствіемъ порочности или подлости; безчестный человѣкъ совершаетъ грѣхъ именно по своей порочности. Безчестныя склонности, ведущія къ несчастію, сдѣлаютъ послѣднее заслуженнымъ, а, какъ мы уже знаемъ, одно изъ условій для возбужденія истинно-трагическаго впечатлѣнія заключается именно въ незаслуженности несчастія.

Понятно, что условіе честнаго нрава, честныхъ склон-

---

*) Корнель замѣнилъ это правило такимъ: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.

ностей характера относится не ко всѣмъ лицамъ трагедіи, но именно къ тѣмъ, чья судьба должна возбуждать въ насъ состраданіе. Въ *Отелло*, напримѣръ, это требованіе приложимо къ самому Мавру и Дездемонѣ; ихъ характеры должны удовлетворять всѣмъ четыремъ условіямъ, остальныя же лица—только тремъ общимъ.

Правило о характерѣ трагическаго героя Аристотель сопровождаетъ замѣчаніемъ, что честнымъ можетъ быть человѣкъ во всякомъ положеніи, и женщина, и рабъ; замѣчаніе, вызванное современными противоположными мнѣніями *).

Весьма важно по отношенію къ вопросу о характерѣ обратить вниманіе на другое замѣчаніе греческаго философа, находящееся въ XVIII главѣ *Піитики.* Говоря о неумѣстности эпизодовъ въ трагедіи, онъ замѣчаетъ, что трагическіе поэты, при помощи простыхъ миѳовъ и переломовъ, безо всякихъ вставокъ, достигаютъ предположенной цѣли. Онъ выставляетъ при этомъ такіе примѣры: когда человѣкъ умный, но не безъ злости или подлости, попадается въ разставленныя имъ сѣти, напримѣръ Сизифъ, или же когда человѣкъ мужественный, но несправедливый, побѣждается. Такія дѣйствія онъ называетъ и трагическими, и возбуждающими филантропическое чувство.

Изучимъ теперь на примѣрахъ какъ непремѣнное условіе трагическаго характера, такъ и тотъ случай, когда герой дѣйствительно или только повидимому не вполнѣ удовлетворяетъ требованіямъ отъ трагическаго характера. Для перваго разсмотримъ трагическіе ли характеры Борисъ Годуновъ и Донъ-Жуанъ; для второго разберемъ Макбета и Ричарда III.

---

*) Ср. выше, Отд. I, гл. X стр. 77.

II.

Разборъ характера Бориса и Донъ-Жуана.

Борисъ является предъ нами въ тотъ моментъ, когда согласился принять вѣнецъ, избранный народною волей въ цари. Въ рѣчи своей къ патріарху и боярамъ онъ изъявляетъ желаніе быть справедливымъ; онъ молитвенно обращается къ своему предшественнику, къ Ангелу-Царю, какъ онъ его называетъ, и проситъ его благословенія:

> Да правлю я во славѣ свой народъ,
> Да буду благъ и праведенъ, какъ ты!

Въ этомъ онъ искрененъ, но, конечно, далеко не таковъ, говоря боярамъ, что его душа „обнажена предъ ними“, что онъ пріемлетъ власть только „со страхомъ и смиреньемъ“. Въ рѣчи поэтому чувствуется нѣкоторая раздвоенность. Мы знаемъ причину такой раздвоенности, тотъ тяжкій грѣхъ, въ который впалъ Борисъ; мы знаемъ и причину этого грѣха (властолюбіе), но обстоятельства, при коихъ произошло его совершеніе, находятся внѣ трагедіи. О томъ, было ли убійство простымъ злодѣйствомъ со стороны Бориса или только тяжкимъ грѣхомъ, какъ мы сказали, возможно однако судить по его послѣдующимъ дѣйствіямъ, по тому, какимъ онъ является въ страданіяхъ. Борису нѣтъ счастія; его желанія и надежды рушатся; онъ думалъ своей народъ

> Въ довольствіи, во славѣ успокоить,
> Щедротами любовь себѣ снискать,

и приходитъ къ горькой мысли, что

> Живая власть для черни ненавистна,
> Они любить умѣютъ только мертвыхъ.

Чтò же приводитъ его къ такому взгляду? Народъ проклиналъ его за помощь во время голода, упрекалъ

его за пожаръ, но того мало, что всѣ его добрыя дѣла, всѣ явныя заботы о народномъ благѣ не признаются или истолковываются въ дурную сторону,—его лукаво нарекаютъ

Виновникомъ дочерняго вдовства,

на него злобно клевещутъ, на него взводятъ многія убійства. Можетъ-ли большее горе постигнуть человѣка, сознающаго свои достоинства, который, положа руку на сердце, смѣло можетъ сказать, что его дѣла имѣли высокую цѣль человѣка, который вдобавокъ хорошій семьянинъ, нѣжно любящій отецъ? Но какъ ни горько убѣжденіе, что народъ умѣетъ любить только мертвыхъ, что власть сама по себѣ ему ненавистна, какъ ни тяжелы, вообще, обстоятельства, обусловливающія возникновеніе такихъ мыслей, однако они сами по себѣ въ человѣкѣ, достойномъ этого имени, въ человѣкѣ, сознающемъ свой долгъ,—не въ силахъ уничтожить стремленіе къ совершенію дѣлъ, которыя онъ считаетъ дѣлами достойными. Борисъ самъ чувствуетъ, что у него достало бы твердости духа, чтобы не пасть предъ такимъ испытаніемъ, что онъ могъ бы побороть возникающее отчаяніе. Отчего же такая возможность не переходитъ въ дѣйствительность? Дѣло въ томъ, что его горькія думы не суть плодъ только холодныхъ наблюденій ума или горестнаго разочарованія сердца: они плодъ нецѣлости его души.

Оттого-то онъ и не можетъ побороть возникающее отчаяніе, что необходимая для этого нравственная опора въ самомъ себѣ встрѣчаетъ непобѣдимую преграду въ совѣсти. Пусть пятно на ней завелось случайно, пусть оно будетъ единымъ, но оно тутъ, несмываемое и вѣчно напоминающее о себѣ; оно бередится и нелюбовью народа, и лукавою клеветой, и тѣмъ сильнѣе, что слу-

жить какъ бы оправданіемъ клеветы. Глубоко павшему разъ въ жизни не хотятъ вѣрить, его считаютъ на все способнымъ злодѣемъ. Да, есть отчего кружиться головѣ и сердцу быть налитымъ ядомъ! Злодѣй старался бы заглушить голосъ совѣсти, потопить его въ крови, Борисъ же изнемогаетъ предъ сознаніемъ, что:

Да, жалокъ тотъ, въ комъ совѣсть нечиста! *).

Страхъ подвергнуться мученіямъ, сопряженнымъ съ „единымъ случайнымъ“ пятномъ на совѣсти, есть страхъ дѣйствія, возможнаго для насъ всѣхъ и именно такой страхъ, который, по выраженію Лессинга, заставитъ созрѣть страданіе при видѣ подобныхъ мученій другого.

Иныя страданія оклеветаннаго и близкаго къ отчаянію Бориса, составляющія главное обстоятельство трагедіи, вытекаютъ изъ того же источника. Положимъ, что мученіе совѣсти есть не только необходимое послѣдствіе грѣха, но и его заслуженное наказаніе; очевидно, однако, что цѣлый рядъ все усиливающихся несчастій есть обстоятельство, превышающее вину; онъ могъ послѣдовать за грѣхомъ, но могъ и не послѣдовать. Извѣстіе о появленіи Самозванца обрушивается на Бориса нежданно, въ минуту спокойствія, когда онъ лю-

*) Выведенное нами изъ страданій Бориса согласуется со взглядомъ самого Пушкина на совершеніе Борисомъ преступленія. «Неужели вы думаете,—говорилъ онъ Погодину,—что человѣкъ сколько-нибудь нравственный, не злодѣй, можетъ спокойно обдумывать преступный умыселъ? Нѣтъ, онъ всегда торопится отъ него прочь, удерживая только первую мысль, какъ она попалась; ему тяжко возвращаться къ своему намѣренію, и онъ старается какъ бы скорѣе отдѣлаться. Вотъ почему Годунову не могли придти въ голову тѣ соображенія, коихъ вы теперь у него требуете. Вотъ почему не могъ онъ приготовиться, чтобы отвѣчать по пунктамъ на ваши логическіе запросы» (см. Погодина *Судъ надъ царевичемъ Алексѣемъ*, Москва, 1860, стр. 59).

бовно говоритъ съ сыномъ, увѣренный, что престолъ законно перейдетъ къ его наслѣднику. Онъ свысока, съ нѣкоторою надменностью готовится выслушать „важную вѣсть“ Шуйскаго. Одно слово, „пустое имя“, подымаетъ бурю въ его душѣ, заставляетъ трепетать все его существо. Онъ спѣшно удаляетъ царевича въ предчувствіи чего-то страшнаго, имѣющаго совершиться, но чего именно, онъ не въ силахъ дать себѣ яснаго отчета. Привычка властвовать, чувство царственности, подкрѣпляемыя инстинктомъ самосохраненія, не оставляютъ его и въ эту минуту; онъ твердо отдаетъ приказъ о необходимыхъ мѣрахъ и хочетъ затѣмъ отпустить Шуйскаго. Овладѣвъ такимъ образомъ собою, онъ уже готовъ свысока смотрѣть на услышанную вѣсть, какъ вдругъ его беретъ сомнѣніе: „а что̀ если царевичъ живъ?“ Вотъ самый важный для Бориса вопросъ, смутное предчувствіе возможности котораго заставило его удалить сына. Если Димитрій живъ, то что̀ дѣлать? И первое: не слѣдуетъ-ли уступить ему? Во всякомъ случаѣ, утвердительный отвѣтъ Шуйскаго разрушитъ все дѣло жизни Бориса. Отрицательный отвѣтъ „лукаваго царедворца“ ясенъ, не допускаетъ и тѣни сомнѣнія. Несмотря на муки, возбужденныя и усиленныя внезапною вѣстью, Борисъ со спокойною совѣстью можетъ дѣйствовать противъ Самозванца, защищать отъ обманщика свой престолъ и наслѣдіе дѣтей своихъ; этого требуютъ его царственныя обязанности. Но при исполненіи этихъ самыхъ обязанностей онъ наталкивается на новыя страданія, сильнѣе прежняго ушибаетъ больное мѣсто. Такое дѣйствіе оказываетъ именно совѣтъ патріарха, повидимому столь безхитростный и столь цѣлесообразный. Рядъ страданій не остается безъ послѣдствій для Бо-

риса; на открытое обличеніе юродиваго, Борисъ уже отвѣчаетъ только: „молись за меня" и съ терпѣливымъ молчаніемъ сноситъ страшный отвѣтъ юродиваго.

Борису уже нечѣмъ жить для себя, и царственное дѣло ни мало бы не занимало его, еслибы не любовь къ сыну. Эта черта съ особою силой и ясностію выражается въ предсмертной сценѣ, гдѣ Борисъ не только перемогая физическія страданія, но вполнѣ забывая о себѣ, спѣшитъ дать послѣдніе совѣты Ѳедору, какъ отецъ сыну и какъ царь наслѣднику *). Но по волѣ Промысла и это самопожертвованіе Бориса разсыпается прахомъ.

Заключительная сцена *Бориса Годунова* поэтому имѣетъ не только значеніе указанія на будущую судьбу Самозванца, „предрекая близкій судъ и заслуженную кару преступленію", значеніе, справедливо ей приписываемое г. Анненковымъ **), но и высокое трагическое значеніе: оно рисуетъ послѣднее и конечное, посмертное несчастіе Бориса.

Перехожу къ Донъ-Жуану. Главныя черты его характера ясны съ первой сцены; онъ смѣлъ, отваженъ, беззаботенъ, пожалуй даже легкомысленъ, но легкомысліе его происходитъ не отъ душевной пустоты, а отъ кипучей и юркой полноты жизни, оно мѣшаетъ ему удерживать долгое вниманіе на одномъ и томъ же пред-

*) Замѣчали сходство этой сцены съ предсмертною же сценой въ *Генрихъ IV* Шекспира какъ по внѣшнему положенію лицъ, такъ и по смыслу нѣкоторыхъ совѣтовъ, но при этомъ упускали изъ виду обстоятельство имѣющее важное трагическое значеніе, а именно—самопожертвованіе Бориса ради сына,—обстоятельство, подобнаго которому нѣтъ въ *Генрихъ IV*.

**) См. примѣчанія къ *Борису Годунову* въ Анненковскомъ изданіи сочиненій поэта.

метѣ. Дѣло его жизни—любовь; онъ не мимолетно забавляется ею, но весь поглощенъ ею; кромѣ любви онъ ничего не знаетъ въ мірѣ, да и не предполагаетъ, что есть что-либо достойное вниманія. Тутъ всѣ его думы и воспоминанія, мечты и надежды. Онъ не обманулъ ни одной женщины; каждою онъ увлекался, искренно цѣня *ея* особую прелесть. Ему дорого воспоминаніе объ Инезѣ, ему дорога и живая Лаура, каждая по своему, и еслибы пришлось рѣшить, да которая же изо всѣхъ любимыхъ имъ до сихъ поръ дороже, онъ не разобрался бы въ своемъ сердцѣ. И потому-то что такой выборъ для него невозможенъ, потому-то что нѣтъ у него одной болѣе всѣхъ любящей и любимой, онъ неустанно, хотя и безсознательно, ищетъ ее, ищетъ новой и новой любви. Это исканіе любви настоящей, самой полной и поглащающей все прошлое, дѣлаетъ его неспособнымъ къ холодному обдумыванію, что̀ онъ скажетъ при свиданіи любимой женщинѣ, какъ обольститъ ее; онъ вѣчный „импровизаторъ любовной пѣсни“. Для него любовная побѣда не торжество удовлетвореннаго самолюбія, а радостная надежда, что давно желанное наконецъ достигнуто. Его не тревожитъ безпокойное сознаніе, что увлеченіе пройдетъ, что онъ снова обманется; онъ не знаетъ даже и тѣни такого сознанія.

Въ любви къ доннѣ Аннѣ для него все ново, свѣжо, небывало, завлекательно: и обстановка первой встрѣчи, и дальнѣйшія свиданія при гробницѣ мертваго супруга, и почтительная память вдовы къ покойному, и ея почти дѣтскія невѣдѣніе и простодушіе, опутывающія душу сильнѣе самыхъ хитрыхъ сѣтей лукаваго кокетства. За то какъ онъ и торжествуетъ побѣду надъ ней! Онъ готовъ обнять весь міръ. Въ радостномъ чувствѣ торже-

ства сливаются двѣ побѣды: и надъ сердцемъ женщины, и надъ ея благочестивымъ уваженіемъ къ памяти мужа. Подмываемая этимъ чувствомъ, столь свойственная Жуану отвага пѣнится и бьетъ черезъ край; онъ не только торжествуетъ надъ мертвымъ соперникомъ, онъ кощунственно издѣвается надъ нимъ. Кощунство навлекаетъ на него гибель. Онъ встрѣтитъ ее храбро, лицомъ къ лицу, чувствуя вполнѣ боль отъ тяжкаго пожатія „каменной десницы“, но не побѣжденный ею.

Обстоятельства при коихъ совершается гибель Донъ-Жуана, имѣютъ важное трагическое значеніе и заслуживаютъ внимательнаго разбора.

Невольно высказываетъ онъ доннѣ Аннѣ свою тайну; не высказать всего съ полною откровенностью не въ характерѣ Жуана; высказать все и жутко, и страшно. Онъ чувствуетъ, что дѣло идетъ къ развязкѣ, но къ какой? Какова бы она ни была, онъ встрѣтитъ ее также отважно и смѣло, какъ и все въ жизни. Жданная развязка оказывается всетаки неожиданною. Чтò бы ни думалъ о ней Жуанъ, какое бы смутное предчувствіе ни тревожило его, дѣйствительность не отвѣчаетъ ожиданію. Узнаніе сражаетъ донну Анну; придя въ себя, она можетъ только *слабо* упрекнуть его. И въ чемъ упрекъ? Въ томъ, что онъ отнялъ у нея единственное благо жизни: возможность любить его. И затѣмъ, точно сравнивая про себя все слышанное отъ другихъ съ испытаннымъ самою, она въ простодушномъ изумленіи спрашиваетъ: „такъ это Донъ-Жуанъ?“

Жуанъ потрясенъ до глубины душевной. Особою искренностью и живою сердечностью дышатъ эти слова:

Мнѣ кажется, я весь переродился!
Васъ полюбя, люблю я добродѣтель—

И въ первый разъ смиренно передъ ней
Дрожащія колѣна преклоняю.

Теперь только, послѣ этихъ словъ, въ доннѣ Аннѣ просыпается женская стыдливость, заставляющая ее ослабить силу невольно вырвавшагося признанія; но что̀ бы она ни придумывала въ этомъ отношеніи, всѣ ея наивныя „женскія хитрости“ окончатся подтвержденіемъ признанія, хотя и въ отрицательной формѣ: „Ахъ, еслибъ васъ могла я ненавидѣть!“

Поцѣлуй „въ залогъ прощенья“ прерывается стукомъ. Входитъ командоръ. Какъ ни храбъ Жуанъ, но въ первое мгновеніи онъ не можетъ не быть пораженъ ужаснымъ явленіемъ. О комъ же онъ думаетъ, на кого направлены его помыслы, едва онъ справляется съ собою? Думаетъ ли онъ о себѣ, о своемъ спасеніи? Достоточно крика донны Анны, чтобы Жуанъ, забывъ все, бросился къ ней на помощь. „Брось ее,—говоритъ командоръ,—все кончено. Дрожишь ты, Донъ-Жуанъ?„ О! если онъ и дрожитъ теперь, то никакъ не за себя. И несмотря на невыносимыя физическія страданія, несмотря на сознаніе гибели, Жуанъ умираетъ съ мыслью о доннѣ Аннѣ, съ мыслью о той, кто заставилъ его въ первый разъ склонить дрожащія колѣна предъ добродѣтелью.

III.

Разборъ характеровъ Макбета и Ричарда III.—Правило выведенное изъ этого разбора.

Трагедія о Макбетѣ есть изображеніе въ дѣйствіи постепеннаго паденія доблестной души. Въ началѣ драмы мы узнаемъ о цѣломъ рядѣ необыкновенныхъ подвиговъ Макбета; онъ храбрый военачальникъ и преданнѣйшій

слуга короля Дункана, исполненный къ нему сыновняго почтенія и щедро награжденный властителемъ, вознесенный имъ на высокую ступень. Паденіе такого человѣка по истинѣ страшно, и тѣмъ страшнѣе, что оно неожиданно и глубоко. Какимъ же образомъ могло оно совершиться, что̀ заставило благороднаго тана сойти съ прямого и великаго пути?

Разсуждая о чрезмѣрныхъ злодѣйствахъ героя одной нѣмецкой драмы, Лессингъ замѣчаетъ, что греческіе художники изыскивали всевозможныя средства какъ бы уменьшить виновность героя, когда ему приходилось совершать какое-нибудь чрезвычайное преступленіе. „Они охотнѣе,—говоритъ онъ,—сваливали вину на судьбу, охотнѣе приписывали преступленіе вмѣшательству мстящаго божества, охотнѣе превращали свободнаго человѣка въ машину, только бы не заставлять насъ пребывать въ отвратительной мысли, что человѣкъ по природѣ способенъ къ такой развращенности *).“

Подобный же художественный пріемъ, притомъ употребленный съ величайшею мудростью, находимъ мы и въ *Макбетѣ*. Злая воля пробуждается въ шотландскомъ танѣ подъ непосредственнымъ вліяніемъ адскихъ силъ, и это вліяніе не только не уменьшается въ теченіи трагедіи, но, напротивъ, усиливается вмѣшательствомъ самой Гекаты въ дѣло гибели Макбета. Отнимите это обстоятельство, и паденіе Макбета станетъ непонятно. И не только онъ, но и сама леди Макбетъ дѣйствуетъ возбужденная скорымъ и точнымъ исполненіемъ части пророчества вѣщихъ сестеръ. Впрочемъ леди Макбетъ занимаетъ въ трагедіи второе мѣсто; Шекспиръ, рисуя

---

*) *Hamb. Dram.*, 74.

ея мученія, опускаетъ моментъ ея гибели и выставляетъ только отраженіе оной на душѣ Макбета. Леди Макбетъ обладаетъ твердостью характера и быстро вспыхивающею, ярко разгарающеюся и сжигающею ее самое энергіей, но мы не знаемъ за ней никакихъ доблестей въ полномъ смыслѣ слова. Ея мученія, конечно, возбуждаютъ филантропическое чувство, но никакъ не состраданіе *).

Возвратимся къ шотландскому тану. Первыя, еще неясныя мысли о преступленіи мелькаютъ въ его головѣ еще до свиданія съ женой, при исполненіи „пролога къ царственной драмѣ". Корень его злыхъ замысловъ и ихъ совершенія лежитъ не просто во властолюбіи, какъ обычно полагается, но главнѣйше въ особенномъ душевномъ настроеніи, представляющемъ странную смѣсь вѣры въ слова вѣщихъ сестеръ съ недовѣріемъ къ нимъ, и проистекающемъ отсюда желаніи не только пользоваться предсказанными дарами слѣпого счастія, но и быть въ то же время полнымъ распорядителемъ своей судьбы. Вотъ гдѣ направляющая линія его воли. Макбетъ думаетъ, что коли судьбѣ будетъ угодно, то онъ, хотя бы и не шевелился, все-таки станетъ королемъ, какъ сталъ таномъ Кавдорскимъ, но онъ не въ силахъ дождаться, когда судьбѣ благоугодно будетъ даровать ему королевскій санъ. Предсказанное ему такъ или иначе вполнѣ сбылось; повидимому, это должно бы укрѣпить вѣру Макбета въ неложность пророчества вѣщихъ, а онъ спѣшитъ убить Банко и Флинса. Неудача въ этомъ отношеніи—новое подтвержденіе правды предсказанія;

---

*) Замѣчательно, что какъ леди Макбетъ, такъ и Яго, просятъ у ада помощи для совершенія злыхъ дѣлъ, молятся чернымъ силамъ.

откажется ли Макбетъ послѣ этого отъ желанія управлять своею судьбой? Ничуть; онъ только пожелаетъ знать судьбу свою до конца, чтобъ имѣть всегдашнюю возможность предупредить грозящую опасность, даже тѣнь ея. Макбетъ идетъ къ вѣщимъ. Судьба его завидна: ему нечего бояться, пока Бирнамскій лѣсъ не пойдетъ на Дунсинанъ, и рожденный женщиной ему не страшенъ! „Живи же, Макдуффъ“,—восклицаетъ Макбетъ,—„съ чего я стану бояться тебя?“ И слѣдомъ за этимъ неудержимое желаніе быть свободнымъ распорядителемъ настоящаго и будущаго, влекущее за собою такое рѣшеніе: „Но я сдѣлаю увѣренность вдвое вѣрною, я возьму закладъ съ судьбы: ты (Макдуффъ) не долженъ жить, дабы могъ я сказать блѣдносердому страху, что онъ лжетъ, и спать наперекоръ громамъ“. Смѣсь вѣры и невѣрія въ одно и то же зависитъ отъ темнаго сознанія, не покидающаго Макбета, что злыя силы могутъ привести человѣка только къ гибели, и это сознаніе ясно высказывается послѣ узнанія, что Макдуффъ-то и есть тотъ страшный человѣкъ, кого онъ долженъ бояться. „Да будетъ проклятъ“,—восклицаетъ Макбетъ,—„языкъ сказавшій мнѣ это, (что рожденный женщиной ему не страшенъ), ибо онъ забилъ во мнѣ лучшее и человѣчное (my better part of man), и да никто не вѣритъ этимъ обманщикамъ-врагамъ, которые ускользаютъ отъ насъ въ двусмысленности, сдерживая обѣщанное какъ звукъ и разбивая его какъ надежду!“

Макбетъ въ теченіе трагедіи падаетъ все глубже и глубже; въ убійствѣ семьи Макдуффа онъ становится безсмысленно кровожаденъ, срывая просто злобу по тому случаю, что задуманное имъ огражденіе себя отъ страха не удалось. Паденіе сопровождается все усиливающи-

мися страданіями. Макбетъ, столь стремившійся ко внѣшней славѣ и почету, столь дорожившій жизнью, приходитъ къ кощунственному отчаянію, къ презрѣнію той жизни, для защиты которой отъ мнимыхъ и прямыхъ враговъ онъ пролилъ столько крови.

Послѣ сдѣланнаго очерка личности Макбета, обратимся къ рѣшенію занимающихъ насъ вопросовъ. Можно ли сказать, что Макбетъ обладаетъ честнымъ нравомъ? Могутъ ли почесться незаслуженными его страданія и гибель, въ часъ которой, сбросивъ съ себя дьявольскія путы, онъ снова становится прежнимъ безмѣрно храбрымъ Макбетомъ?

Какъ скоро мы станемъ обращать вящее вниманіе на внѣшнія дѣла Макбета, на его злодѣянія, отвѣтъ будетъ вполнѣ отрицательный. Какъ скоро мы признаемъ, что злодѣйства Макбета есть слѣдствіе его паденія, наважденія, временнаго порабощенія его души адскими силами, а не плодъ развращенности и подлости, отвѣтъ получится иной; самъ по себѣ, по натурѣ, Макбетъ честенъ, и его паденіе поэтому не можетъ не возбудить состраданія. Его страданія и гибель заслужены, если видѣть въ немъ только человѣка, какимъ онъ сталъ послѣ паденія, но не заслужены для человѣка, какимъ онъ былъ раньше, пока лучшее и человѣчное не было въ немъ забито.

Ричардъ III несомнѣнный злодѣй, человѣкъ несомнѣнно злой, хотя непоколебимой и упорной воли. Мы уже видѣли *), какъ страданіе выбиваетъ изъ него блѣдную искру человѣческаго достоинства. Трагическій геній Шекспира сказался какъ въ этомъ, такъ и въ томъ,

---

*) Отд. II, гл. II, стр. 163.

что въ часъ гибели Ричардъ являетъ чудеса храбрости. Онъ не знаетъ и тѣни робости; пусть солнце не хочетъ свѣтить на восходѣ, пророча кому нибудь черный день,—

Что жь мнѣ до солнца? Если надо мною
Грозой нависло небо, то оно же
Не веселѣй на Ричмонда глядитъ.

Разбитый Ричардъ „творитъ въ бою за чудомъ чудо". Только бы коня ему, и побѣда за нимъ. „Коня, коня! престолъ мой за коня!" таковы его послѣднія слова *).

Такая энергія невольно подкупаетъ въ пользу Ричарда, и его гибель возбуждаетъ въ высокой степени филантропическое чувство. Трагическое впечатлѣніе усиливается при этомъ невольно мелькающею мыслью: „какой великій человѣкъ былъ бы Ричардъ, будь его энергія направлена на доброе дѣло".

Отсюда мы позволяемъ себѣ вывести такое правило: въ тѣхъ случаяхъ, когда данное лицо по условіямъ характера будетъ лицомъ не вполнѣ трагическимъ, возбуждаемое его злосчастіемъ филантропическое чувство тѣмъ ближе будетъ къ состраданію (а съ тѣмъ вмѣстѣ и сама трагедія болѣе совершенною), чѣмъ сильнѣе будетъ возможность представить, что тотъ же человѣкъ, при иныхъ склонностяхъ или при обузданіи своихъ безчестныхъ склонностей, могъ бы явить тѣ или иныя положительныя доблести **).

---

*) Извѣстный знатокъ и любитель театра, В. И. Родиславскій передавалъ мнѣ, что когда Мочаловъ произносилъ эти слова, то невольно вѣрилось, что будь только у Ричарда конь, онъ завоевалъ бы весь міръ. Весьма важно было бы собрать замѣчанія объ исполненіи знаменитымъ актеромъ подобныхъ, наиболѣе трагическихъ мѣстъ ролей.

**) Примѣры трагедій, возбуждающихъ филантропическое чувство у Пушкина: *Скупой Рыцарь* и *Моцартъ и Сальери*.

ОТДѢЛЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Этическое значеніе трагедіи.

I.

Этическая цѣль трагедіи должна быть выведена изъ ея сущности.—Постановка вопроса.—Какія именно страсти можетъ очищать трагедія.—Общее рѣшеніе вопроса объ очищеніи страстей.

Мы приступаемъ къ важнѣйшему отдѣлу нашего изслѣдованія, долженствующему составить какъ бы вѣнецъ всего предыдущаго, а именно, къ разбору ученія *объ очищеніи* трагедіей возбуждаемыхъ ею страстей или аффектовъ; иначе, къ изученію этическаго или духовно-нравственнаго значенія трагическаго искусства. Такое значеніе трагедіи, если оно дѣйствительно существуетъ, должно какъ все предыдущее, какъ всѣ доселѣ выведенные ея законы и правила, вытекать непосредственно изъ самой ея сущности, быть органически съ нею связано, неотдѣлимо отъ ея художественныхъ достоинствъ. Ибо не будь этого, существованіе трагедіи, какъ самостоятельнаго рода искусства, ничѣмъ бы не оправдывалось. Мы должны, другими словами, разъяснить этико-художественную цѣль трагедіи, заключающуюся въ извѣстной духовно-нравственной пользѣ, которую ей свойственно приносить по самой ея сущности; цѣль нераздѣлимую отъ этой сущности. Цѣль эта не есть цѣль

рѣшенія нѣкоторой, внѣ трагедіи лежащей задачи, нравоучительной или иной, къ чему стремился бы трагическій поэтъ, подчиняя такому стремленію свободу своего творчества; нѣтъ, она органически слита съ самимъ творческимъ процессомъ; истинный поэтъ исполняетъ ее независимо отъ того, сознаетъ ли онъ ее или нѣтъ, независимо отъ степени ясности такого сознанія, независимо отъ того, есть ли онъ человѣкъ только творящій, или же съ тѣмъ вмѣстѣ и человѣкъ изучающій законы творчества. Нельзя, однако, не замѣтить, что поэты, конечно, чаще думаютъ о сущности своего искусства, чѣмъ тò обычно полагается на томъ основаніи, что творчество безсознательно. Точно также зритель или читатель можетъ наслаждаться трагедіей или инымъ поэтическимъ произведеніемъ, чувствовать ихъ освѣжающее и цѣлящее душу дѣйствіе, не сознавая, въ чемъ именно оно заключается и какимъ образомъ совершается. Подобно: всѣ знаютъ, что воздухъ послѣ грозы становится чище, что груди тогда легче дышется и всѣ наслаждаются этимъ независимо отъ знанія или незнанія причины и сущности этихъ явленій. Дѣло науки уяснить какое именно дѣйствіе оказываетъ гроза на воздухъ, отъ чего послѣ нея вольготнѣе дышется и т. д. Точно также научная теорія трагическаго искусства должна разъяснить въ чемъ именно заключается его духовно-нравственная польза, какіе безсознательные духовные процессы возбуждаетъ оно въ насъ и къ чему ведутъ такія возбужденія. „Всѣ роды поэзіи,—говоритъ Лессингъ,—должны улучшать насъ; печально, когда это приходится доказывать; еще печальнѣе, когда встрѣчаются поэты, въ этомъ сомнѣвающіеся. Но не всѣмъ родамъ свойственно улучшать все; по крайности, не всякому въ столь же совершенной

степени, какъ другому; но что данное искусство улучшаетъ совершеннѣе другихъ, въ чемъ съ нимъ не можетъ сравниться никакой иной родъ, въ томъ единственно и состоитъ его настоящее назначеніе" *). Намъ, стало быть, предстоитъ показать истинное назначеніе трагедіи; уяснить, какія „добрыя чувства" можетъ „возбуждать лирой" поэтъ именно трагическій и какимъ образомъ именно онъ можетъ быть полезенъ „живою прелестью стиховъ".

Указаніемъ, гдѣ именно слѣдуетъ искать пользы трагическаго искусства, мы установили вполнѣ опредѣленную точку зрѣнія. Обычная ошибка въ этомъ отношеніи заключается въ томъ, что польза искусства вообще отыскивается не въ немъ самомъ, но полагается произвольно и притомъ *внѣ* предмета. Всякій, сообразно со своими склонностями, вкусами и воззрѣніями, требуетъ, дабы искусство оказывало то именно вліяніе или дѣйствіе, которое онъ считаетъ наиполезнѣйшимъ. Такъ, моралистъ желаетъ, чтобы искусство было нравоучительно, дѣйствовало изображеніемъ примѣровъ доблести и порока, не постигая, что есть болѣе возвышенная точка зрѣнія, уясняющая этическое значеніе художественныхъ произведеній. Доктринеръ той или иной политической партіи сердится на искусство, почему оно не проповѣдуетъ доктринъ, ему любезныхъ. Не достаетъ, чтобы агрономы и статистики рѣшили, что искусство будетъ тогда только полезно, когда займется распространеніемъ сельско-хозяйственныхъ или статистическихъ свѣдѣній **). Нелѣпость такихъ требованій оче-

---

*) *Hamb. Dram.* St. 77.

*) Искусство въ своихъ ложныхъ родахъ, въ своихъ блужданіяхъ, порой и оправдываетъ такія требованія. Есть пьесы нравоучительныя.

видна; это все равно, что сердиться на луну, зачѣмъ она не грѣетъ. Ясно также, что причина такихъ ошибочныхъ требованій коренится въ ненаучномъ отношеніи къ предмету.

Трагедія, какъ мы знаемъ, возбуждаетъ въ насъ страсти или аффекты страха и состраданія. Теперь предстоитъ вопросъ: безцѣльно-ли такое возбужденіе или же оно заключаетъ само въ себѣ извѣстную цѣль? Аристотель, въ извѣстной уже намъ формулѣ *), отвѣчаетъ на этотъ вопросъ. „Трагедія,—говоритъ онъ,—есть такое подражаніе дѣйствію, которое не разсказомъ, но страхомъ и состраданіемъ совершаетъ очищеніе *этихъ и имъ подобныхъ* страстей“.

Итакъ, цѣль трагедіи ясна; она изображеніемъ извѣстнаго рода дѣйствій возбуждаетъ и страхъ, и состраданіе; мы видѣли **), что всѣ правила хорошей трагедіи разсчитаны именно на произведеніе высшаго впечатлѣнія, какое только возможно для трагическаго искусства; но цѣль трагедіи не ограничивается однимъ возбужденіемъ страха и состраданія; самымъ этимъ возбужденіемъ она должна очищать эти страсти, то есть дѣлать ихъ болѣе чистыми и возвышенными; правила, нами выведенныя изъ сущности трагедіи, стало быть,

историческія, этнографическія, даже просто географическія. Подобное видимъ и въ романѣ. Странно, однако, что въ наше время роману приписывается особое значеніе потому именно, что въ немъ много родовъ. Не говоря о томъ, что драма способна страдать и страдаетъ подобнымъ же обиліемъ родовъ, нельзя не замѣтить, что процвѣтаніе *родовъ* какого-либо искусства свидѣтельствуетъ о забвеніи сущности и стало быть о паденіи истиннаго искусства. Критика, восхищающаяся преимущественно *родами*, не отличается глубиной изслѣдованія; судитъ по признакамъ внѣшнимъ, искусственнымъ.

*) Отд. I, гл. III, стр. 19.

**) Отд. II и III.

имѣютъ еще другое, доселѣ не разсмотрѣнное нами, этическое значеніе; они разсчитаны не только на сильнѣйшее возбужденіе извѣстныхъ страстей, но и на самое высокое ихъ очищеніе. Это новое важное значеніе выведенныхъ изъ сущности трагедіи правилъ и предстоитъ раскрыть въ предлежащемъ отдѣлѣ.

Прежде всего слѣдуетъ твердо помнить, что трагедія способна очищать именно возбуждаемыя ею въ зрителѣ страсти, а не изображенныя въ дѣйствіи,—ошибка, въ которую впалъ Корнель въ своемъ разъясненіи Аристотелевой теоріи; ошибка весьма важная, умаляющая значеніе трагическаго искусства. Именно, Корнель полагалъ, что трагедія очищаетъ въ насъ посредствомъ страха и состраданія изображенныя въ ней страсти, то есть любовь, когда герой погибаетъ отъ любви, или любопытство, если оно является причиной изображеннаго въ трагедіи злосчастія; другими словами, приписывалъ трагедіи только нѣкоторое нравоучительное значеніе. Въ письмѣ къ Николаи, отъ ноября 1756 года, Лессингъ *) дѣлаетъ нѣсколько замѣчаній, ведущихъ къ весьма наглядному опроверженію такихъ толкованій. Дабы трагедія могла очищать извѣстную страсть, эта страсть должна быть на лицо, присутствовать въ зрителѣ. Но развѣ мы бываемъ гнѣвны, видя справедливый или капризный гнѣвъ Лира? Развѣ

---

*) Письма къ Николаи и Моисею Мендельсону о трагедіи, писанныя за двѣнадцать лѣтъ до *Гамбургской Драматургіи*, весьма интересны для изученія исторіи развитія мыслей Лессинга о трагедіи. Въ письмахъ онъ еще во многомъ разнится отъ Аристотеля, вслѣдствіе невѣрнаго пониманія «страха» или «ужаса», какъ онъ пишетъ въ нѣкоторыхъ письмахъ. Но Лессингомъ уже сдѣланъ важный шагъ къ правильному пониманію сущности трагедіи, а именно, что она возбуждаетъ состраданіе, указана также важность такого возбужденія, затронутъ вопросъ объ идеализаціи трагическихъ и эпическихъ героевъ, и т. п.

мы влюбляемся сами, будучи свидѣтелями любви Ромео и Джульеты? Правда, могутъ замѣтить, что видя правдивое изображеніе страсти, зритель можетъ исправить свое понятіе о ней, получить понятіе болѣе правильное. Нельзя отвергать такого предположенія, какъ нельзя отрицать, что въ данномъ частномъ случаѣ подобное изображеніе заставитъ человѣка строже смотрѣть за собой, или удерживаться отъ вспышекъ гнѣва, отчаянія, вообще страсти, ведущей къ гибели трагическаго героя. Подобнымъ же образомъ, зритель можетъ порой научиться тому или другому въ трагедіи, ибо въ уста одного изъ лицъ могутъ быть вложены мысли здравыя, полныя житейской или государственной мудрости, или даже научныя истины; можетъ вывести извѣстное нравоученіе изъ изображеннаго въ трагедіи. Но такая польза приносимая трагедіей не составляетъ ея отличительнаго признака; нравоученіе напримѣръ гораздо проще, яснѣе, короче и удобозапоминаемѣе можетъ быть изложено въ формѣ басни, притчи или аполога *); здравыя мысли въ формѣ разсужденія и т. д. Далѣе, художественное изображеніе не только личностей и характеровъ, но типовъ, даже отдѣльныхъ типическихъ чертъ также не лишено извѣстной доли поучительности. Но эта поучительность обща трагедіи съ эпосомъ, даже съ произведеніями писателей-наблюдателей, имѣющими съ поэзіей только внѣшнее формальное свойство. Въ трагедіи наконецъ, могутъ встрѣчаться лица и сцены комическія, и смѣхъ, ими возбуждаемый, также имѣетъ свою пользу; стало быть трагедія можетъ приносить, хотя конечно только отчасти, ту пользу, которую свойственно прино-

*) Ср. Лессинга: *Abhandlungen über die Fabel.*

сить комедіи. Но опять таки не въ этомъ ея истинное назначеніе.

Существенное обстоятельство трагическаго дѣйствія, его отличительный признакъ, оправдывающій особенность такъ называемой драматической формы, есть, какъ мы знаемъ, *страданіе*. Возбуждаемые такимъ изображеніемъ *страхъ* и *сострадание* суть именно тѣ страсти или аффекты, которые сильнѣе чѣмъ другими родами поэзіи возбуждаются трагедіей; тутъ ея область, ея сила и власть. И въ этой-то области, а не въ иной, должно искать и нравственнаго значенія трагедіи.

Если трагедія способна очищать какія либо страсти, то именно тѣ, которыя возбуждаетъ въ зрителѣ наисильнѣйшимъ чѣмъ иные роды поэзіи образомъ. Аристотель прибавляетъ, что кромѣ страха и состраданія трагедія способна очищать также страсти *имъ подобныя*. „Онъ говоритъ,—толкуетъ Лессингъ,—*эти* и *имъ подобныя*, а не просто *эти* (страсти), дабы показать, что понимаетъ подъ состраданіемъ не только собственно такъ называемое состраданіе, но вообще всѣ филантропическія ощущенія, также какъ подъ страхомъ не только непріятное чувство (Unlust) относительно предстоящаго злосчастія, но также всѣ родственныя ему непріятныя ощущенія, также скорбь о настоящемъ или предстоящемъ несчастіи, огорченія и печали“ *).

По мысли греческаго философа, человѣкъ, достойный этого имени, долженъ страшиться извѣстнаго рода несчастія, долженъ быть страшливъ, безъ чего онъ не можетъ быть сострадателенъ. Къ такимъ страшливо-сострадательнымъ людямъ онъ причисляетъ людей высо-

---

*) *Hamb. Dramat.* St. 77.

каго умственнаго и нравственнаго развитія, людей могущихъ разсудить, въ чемъ истинное несчастіе и вѣрующихъ, что есть на свѣтѣ честные люди; людей любящихъ своихъ семейныхъ и друзей. Желательно, чтобы люди вообще, по мѣрѣ возможности, были таковыми; назначеніе трагедіи—приближать ихъ къ сказанному идеалу, возбуждая въ нихъ тѣ именно „добрыя чувства“, которыя ей свойственно возбуждать.

Далѣе, по его опредѣленію, какъ страхъ, такъ и состраданіе есть нѣкоторая скорбь или соболѣзнующее чувство при видѣ зла болѣзненнаго или разрушительнаго. Въ изображеніи такого зла, и сопряженнаго съ нимъ страданія, заключается главная стихія трагедіи, и принимая ее во вниманіе, можно опредѣлить трагедію какъ изображеніе въ дѣйствіи страданія, но не ради его самого, а ради изображенія человѣческой и человѣчной личности. Только такое строго обусловленное изображеніе страданія возбуждаетъ въ насъ *и* страхъ, *и* состраданіе, въ томъ смыслѣ въ какомъ Аристотель разумѣетъ эти страсти или аффекты. Такимъ образомъ строго опредѣляется по истинѣ *достойное* страха и состраданія. Другими словами, трагедія только въ томъ случаѣ будетъ въ состояніи очищать возбужденныя ею страсти, когда будетъ возбуждать ихъ къ предметамъ того достойнымъ; тутъ сходятся требованія эстетическія съ требованіями этическими, художественныя понятія съ нравственными. Удовлетвореніе однихъ безъ удовлетворенія другихъ немыслимо; данная трагедія явится постольку же произведеніемъ не художественнымъ, поскольку она не будетъ отвѣчать этическому идеалу.

Лессингъ, въ перепискѣ, о которой упомянуто выше, принимая во вниманіе только возбужденіе состраданія,

приписываетъ трагедіи высокое значеніе на томъ основаніи, что „*наиболѣе сострадательный человѣкъ есть человѣкъ наилучшій*, наиболѣе расположенный ко всякимъ общественнымъ доблестямъ, ко всякому великодушію“. Очищеніе состраданія состоитъ именно въ томъ, что человѣкъ подъ вліяніемъ трагедіи становится правильно сострадателенъ, становясь въ то же время правильно страшливымъ. Поэтому, въ приведенной сейчасъ формулѣ Лессинга слѣдуетъ сдѣлать поправку, замѣнивъ выраженіе *наиболѣе сострадательный* выраженіемъ *правильно сострадательный* *).

Остается прибавить, что сказанное очищеніе страстей совершается не посредствомъ возбужденія размышленія, не нравоучительными примѣрами, не при помощи дѣйствія на какую-нибудь отдѣльную способность души человѣческой, но на всѣ одновременно и нераздѣльно (чѣмъ и достигается очищающее дѣйствіе трагедіи на всѣхъ людей безъ различія какъ на мудрыхъ, такъ и на не одаренныхъ мудростью) и именно посредствомъ состраданія и страха возбуждаемыхъ созерцаніемъ поистинѣ достойнаго ихъ человѣческаго злосчастія.

Таково общее рѣшеніе вопроса насъ занимающаго; теперь подвергаемъ его дробному анализу.

---

*) Шекспиръ считалъ состраданіе неотъемлемымъ качествомъ хорошаго человѣка. Какъ мы видѣли, злодѣй Ричардъ III хвалится тѣмъ, что не знаетъ состраданія; въ Лирѣ оно просыпается подъ вліяніемъ страданія; Коріоланъ совершаетъ свой подвигъ подъ вліяніемъ словъ матери, возбудившихъ въ немъ состраданіе, и т. д.

II.

Программа Лессинга.—Частный разборъ перваго и втораго пункта его положеній.

Желающій вполнѣ исчерпать этическое значеніе приписываемое Аристотелемъ трагедіи, долженъ, по словамъ Лессинга, „показать раздѣльно какъ могутъ очищать и дѣйствительно очищаютъ: 1) трагическое состраданіе—наше состраданіе, 2) трагическій страхъ—нашъ страхъ, 3) трагическое состраданіе—нашъ страхъ, 4) трагическій страхъ—наше состраданіе". Разъясняя эту программу, германскій критикъ прибавляетъ: „домогающійся составить себѣ правильное и полное понятіе объ Аристотелевскомъ очищеніи страстей увидитъ, что каждый изъ этихъ четырехъ пунктовъ заключаетъ въ себѣ два случая. Говоря кратко, такъ какъ это очищеніе состоитъ именно не въ чемъ иномъ какъ въ преобразованіи страстей въ добродѣтельный навыкъ, а во всякой добродѣтели, по нашему философу, встрѣчаются крайности въ ту или иную сторону, между коими ея настоящее мѣсто, — то трагедія, дабы превратить наше состраданіе въ добродѣтель, должна смочь очистить насъ отъ обѣихъ крайностей состраданія; то же слѣдуетъ разумѣть и о страхѣ. Трагическое состраданіе, по отношенію къ состраданію, должно очищать души не только тѣхъ, кто излишне сострадателенъ, но также и тѣхъ, кто чувствуетъ мало состраданія. Трагическій страхъ, относительно страха, долженъ очищать не только души тѣхъ, которые совершенно и вполнѣ не боятся несчастія, но также и тѣхъ, кого несчастіе, даже отдаленнѣйшее, даже неправдоподобнѣйшее, повергаетъ въ страхъ. Равнымъ образомъ, трагическое состраданіе, въ разсужденіи стра-

ха, должно не допускать ни излишка, ни скудости; точно то же долженъ исполнять трагическій страхъ относительно состраданія“ *).

Вотъ полная программа разбора ученія объ очищеніи страстей, которую намъ подъ руководствомъ Лессинга предстоитъ исполнить по мѣрѣ силъ. Предварительно замѣтимъ: 1) что трагедія всею своею совокупностью, всѣмъ своимъ строемъ и постепеннымъ ходомъ, своимъ миѳомъ, какъ совокупленіемъ извѣстнаго рода дѣйствій и какъ планомъ произведенія, должна производить дѣйствіе, раздробленное Лессингомъ, для ясности и удобства анализа, на четыре пункта; что раздробленное въ изслѣдованіи, на дѣлѣ производитъ дѣйствіе, какъ нѣчто цѣлое; 2) что достодолжное очищеніе страстей невозможно безъ таковаго же возбужденія; что очищеніе совершается именно тѣмъ, что страсти возбуждаются въ должной мѣрѣ; возбужденіе какой-либо изъ двухъ крайностей страха и состраданія, очевидно, не можетъ повести къ ихъ очищенію, а приведетъ къ результату противоположному, къ большему затемненію страсти, къ укорененію въ душѣ зрителя той или другой ея крайности. Въ этомъ-то смыслѣ Лессингъ и противополагаетъ *трагическіе* страхъ и состраданіе *нашимъ*, то есть свойственнымъ людямъ вообще, темнымъ, неочищеннымъ, неустойчивымъ и колеблющимся между двумя крайностями, часто подъ вліяніемъ чисто-физическаго ихъ возбужденія, свойственнаго не только людямъ, но и животнымъ. Ибо, какъ извѣстно, и животныя обнаруживаютъ паническій страхъ предстоящаго бѣдствія; обнаруживаютъ въ извѣстной степени и состраданіе, напримѣръ,

*) *Hamb. Dram.* Stück 78.

собаки при видѣ больного хозяина тѣснятся другъ къ другу, причемъ порой забывается инстинктивная враждебность къ животному иной породы (напр., собаки къ кошкѣ). Очищенная же страсть есть такая, которая свойственна только людямъ; очищеніе трагедіей данныхъ страстей ведетъ къ укорененію понятія человѣчности въ истинномъ значеніи слова.

Теперь приступимъ къ раздѣльному разбору Лессинговыхъ пунктовъ.

Пунктъ первый: трагическое состраданіе должно очищать и дѣйствительно очищаетъ наше состраданіе.

Условіе хорошей трагедіи, выведенное изъ понятія состраданія, состоитъ въ томъ, что страдающее лицо должно подвергаться злосчастію незаслуженно, не по дѣлòмъ. Эта незаслуженность отнюдь не означаетъ полной невинности страдальца: видѣть страданія совершеннаго праведника только тяжело и непріятно; она обусловливается тѣмъ, что злосчастіе превышаетъ вину страдальца, она состоитъ въ несоразмѣрности вины и причиняемаго ею бѣдствія.

Лиръ, безъ сомнѣнія, виновенъ въ томъ, что падокъ на лесть и допускаетъ въ другихъ только угодное себѣ выраженіе чувства; онъ не правъ, лишая Корделію ея доли наслѣдства и изгоняя Кента; не правъ отвѣчая обидой на любовь. Злосчастіе, однако, безмѣрно превосходитъ его вину: онъ лишенъ не только того, чтò оставилъ себѣ изъ прежняго богатства и могущества, но лишенъ крова; наконецъ онъ лишается любимой дочери, съ которой едва примирился, и въ ту минуту, когда для него остается одна надежда: быть утѣшителемъ ея въ темничномъ заключеніи. Отелло виновенъ въ излишней довѣрчивости къ Яго; убѣдиться въ ко-

варствѣ друга благовременно было бы печально, но эту печаль можно считать равномѣрною винѣ; убѣдиться же въ этомъ, когда зло, причиненное довѣрчивостью, велико и неисправимо, есть несчастіе, превышающее заблужденіе. Отелло виновенъ, кромѣ того, въ убійствѣ Дездемоны: соверши онъ этотъ актъ въ пылу ревности, въ одержаніи страстью, мученія, изъ онаго проистекающія, были бы равноцѣнны винѣ; но онъ пришелъ къ страшному дѣлу вслѣдствіе слѣпого поклоненія чести, онъ принесъ кровавую жертву божеству, которое чтилъ выше своего счастія, спокойствія, жизни; „ничего онъ не сдѣлалъ изъ ненависти, все изъ чести"; честь была его руководительницей, заставившею его отчасти забыть любовь, но не превратившею ее въ ненависть; онъ не теряетъ сознанія, замысливъ страшное дѣло. „Я долженъ плакать,— говоритъ онъ,—но то жестокія слезы; моя печаль божественна: она губитъ то, что̀ любитъ". Страданіе, заключающееся главнымъ образомъ въ мучительномъ сознаніи, что онъ погубилъ существо любившее его и предъ нимъ невинное, что онъ сослужилъ дурную и гнусную службу, думая совершить дѣло хотя жестокое, но справедливое,—вотъ злосчастіе, превышающее вину. Борисъ виновенъ въ убійствѣ невиннаго младенца; открытіе убійства, казнь за него были бы бѣдствіями, равными винѣ. Но сознавать, что единое случайное пятно на совѣсти есть причина, порождающая общее недовѣріе ко всѣмъ твоимъ дѣламъ и намѣреніямъ; видѣть, что все добро, которое ты думаешь дѣлать и дѣйствительно дѣлаешь, обращается тебѣ же во зло; что даже несчастіе, поражающее тебя, какъ отца, приписывается твоей злой волѣ; предвидѣть, наконецъ, возможность гибели дѣтей вслѣдствіе того же страшнаго дѣла, вотъ рядъ

несчастій, превышающихъ вину. Антигона нарушаетъ повелѣніе царя; наказаніе, проистекающее вслѣдствіе желанія оскорбить святость власти, было бы равномѣрно преступленію; но ею руководитъ иное—любовь къ погибшему брату, желаніе исполнить святой долгъ; ея проступокъ вслѣдствіе этого является несоразмѣрнымъ съ постигающимъ ее злосчастіемъ. Эдипъ виновенъ въ убійствѣ отца и кровосмѣшеніи съ матерью; такое преступленіе, будь оно совершено сознательно, заслуживало бы всякой кары; но оно совершено невольно и по невѣдѣнію, а потому Эдипъ, впавшій въ тяжкій грѣхъ и страдающій отъ сознанія всей его громадности, заслуживаетъ состраданія.

Изъ этихъ примѣровъ, число коихъ легко можно было бы увеличить, ясно, что условіе, вытекающее изъ понятія состраданія, соблюдается истинно-трагическими поэтами. Итакъ, наше состраданіе будетъ законно и правильно, когда мы будемъ сострадать при видѣ злосчастія, превышающаго виновность страдальца. Такое состраданіе способно очищать какъ излишекъ, такъ и скудость нашего состраданія. Какимъ же образомъ?

Излишекъ состраданія заключается въ его неразборчивости: человѣкъ поражается простымъ фактомъ страданія, его родомъ или степенью, его внѣшнимъ значеніемъ; условіе же незаслуженности бѣдствія либо упускается изъ вида, либо принимается во вниманіе не въ достаточной мѣрѣ. Трагическое искусство, поставляя на видъ именно незаслуженность страданія, его несоразмѣрность съ виной страдальца, наглядно изображая примѣры этой несоразмѣрности, возбуждая закономѣрно состраданіе, тѣмъ самымъ исправляетъ излишекъ сострадательнаго чувства. Оно какъ бы говоритъ: „не

всякое состраданіе заслуживаетъ въ равной мѣрѣ нашего состраданія, злосчастіе другого достойно полнаго проявленія этого высокаго чувства только тогда, когда превышаетъ вину страдальца“.

Скудость состраданія состоитъ въ противоположной крайности, а именно въ укоренившемся взглядѣ, что всякое страданіе заслужено, что люди страдаютъ по дѣломъ или даже меньше чѣмъ того заслуживаютъ своею глупостью и злобой. Эта крайность очищается тѣмъ же способомъ какъ и предыдущая, то есть изображеніемъ злополучія, незаслуженнаго страдальцемъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ пробужденіемъ вѣры, что такое страданіе возможно, что сомнѣваться въ этомъ можетъ только нашъ самомнительный эгоизмъ, происходитъ ли онъ отъ того, что мы считаемъ себя вполнѣ счастливыми или несчастнѣе всѣхъ, а равно проистекающее изъ онаго презрѣніе къ ближнимъ.

Такимъ образомъ, трагическое состраданіе является понятіемъ строго опредѣленнымъ, не допускающимъ уклоненія въ крайности; люди крайніе въ проявленіи страданія въ томъ или иномъ смыслѣ, созерцая бѣдствія вполнѣ достойныя высокаго соболѣзнующаго чувства, чувствуютъ состраданіе въ должной мѣрѣ и тѣмъ очищаются отъ сказанныхъ крайностей; это очищеніе происходитъ не при помощи разсужденія и не инымъ какимъ способомъ, а именно достодолжнымъ, соразмѣрнымъ и цѣлесообразнымъ возбужденіемъ страсти.

Пунктъ второй: трагическій страхъ долженъ очищать и дѣйствительно очищаетъ нашъ страхъ.

Мы сострадаемъ правильно, когда обнаруживаемъ это чувство при видѣ несчастія превышающаго вину страдальца. Чего же должны мы страшиться? Ибо, по

мысли философа, идеалъ отнюдь не въ полномъ безстрашіи, какъ и не въ излишествѣ страха. Онъ утверждаетъ, что слѣдуетъ доказывать людямъ черезчуръ безстрашнымъ, что и имъ есть чего бояться, что и они повинны страданію, что страдали люди и могущественнѣе, и лучше ихъ, и притомъ когда того не чаяли и отъ тѣхъ отъ кого не чаяли; доказывать, словомъ, что есть такія несчастія которыхъ слѣдуетъ страшиться.

Изъ понятія страха выводится, то правило хорошей трагедіи, что трагическое лицо должно быть равно намъ или выше насъ по честности и правдивости *), чтобъ оно обладало честнымъ нравомъ; такое лицо вслѣдствіе грѣха, ошибки или заблужденія впадаетъ въ злосчастіе. И такое именно злосчастіе, такого именно человѣка есть то чего мы должны страшиться для себя или для близкихъ намъ.

Разберемъ отдѣльно мотивъ равенства и мотивъ впаденія въ злосчастіе вслѣдствіе ошибки и т. п.

Во второмъ и третьемъ отдѣлѣ настоящаго разсужденія мы привели достаточное количество примѣровъ въ доказательство того, что герои трагедіи обычно бываютъ равны или выше насъ по человѣческимъ достоинствамъ. Есть, правда, случай, когда въ герои избирается лицо не вполнѣ честнаго нрава; такова именно трагедія, возбуждающая филантропическое чувство. Мы пока устранимъ изъ разбора этотъ случай *). Видя злосчастіе рав-

---

*) Неточное пониманіе въ чемъ должно состоять равенство намъ трагическаго лица породило ложный родъ искусства, такъ называемую *мѣщанскую* трагедію. Равенство внѣшнее было выдвинуто на первое мѣсто, подобающее равенству внутреннему. Кто бы ни былъ героемъ трагедіи, царь или рабъ, онъ одинаково долженъ обладать извѣстными нравственными совершенствами.

*) См. ниже, глава III настоящаго отдѣла: добавленіе къ первому пункту.

наго намъ по честности и правдивости человѣка, во всемъ намъ подобнаго, мы легче можемъ представить, что подобное же можетъ случиться съ нами или близкими намъ, чѣмъ и пробудится въ насъ чувство страха. Если мы страдаемъ излишкомъ страха, то боимся всякаго несчастія, всякой скорби и огорченія; изображеніе страданій героя, совершенно безупречнаго (не говоря объ отвратительности такого явленія), могло бы усилить этотъ недостатокъ: если полный праведникъ не изъятъ отъ несчастія, то мы подавно всякую минуту должны его опасаться; страданія полнаго злодѣя также усиливали бы излишекъ страха, дѣлая его неразборчивымъ, обращая слишкомъ усиленное вниманіе на самый фактъ злосчастія. Подобное и по отношенію къ скудости страха. Созерцаніе страданій полнаго злодѣя укореняло бы этотъ недостатокъ: только для злодѣевъ-де существуетъ возможность подвергнуться злосчастію, только имъ слѣдуетъ страшиться такой возможности; изображеніе страданій полнаго праведника также мало способно очистить скудость страха, всегда связанную съ невѣріемъ въ людей; можетъ ли въ такомъ разѣ пробудиться страхъ возможности злосчастія для себя у того, кто не только не вѣритъ, что полные праведники возможны, но вообще съ презрительнымъ сомнѣніемъ судитъ о достоинствѣ своихъ ближнихъ?

Мотивъ равенства или превосходства страдальца есть условіе непремѣнное для возбужденія страха, но оно ни чѣмъ не опредѣляетъ, что̀ именно достойно проявленія этого аффекта. Всякаго ли злосчастія человѣка, намъ равнаго, должны мы страшиться и для себя? Далеко нѣтъ. Опредѣляющее значеніе имѣетъ второй мотивъ: человѣкъ, равный намъ или лучшій чѣмъ мы, впадаетъ

во грѣхъ, заблужденіе или ошибку и тѣмъ навлекаетъ на себя бѣду. Трагически страшно стало быть не злополучіе само по себѣ или не одно оно, но и тотъ путь, которымъ можетъ придти къ нему человѣкъ; страшна и причина злосчастія, коренящаяся въ винѣ страдальца, въ нарушеніи имъ законовъ Божескихъ или человѣческихъ; страшно самому быть виновникомъ собственнаго несчастія. Изображеніе этой вины, изображеніе грѣховнаго пути, которымъ навлекается злосчастіе,—вотъ что̀ можетъ возбудить трагическій страхъ и съ тѣмъ вмѣстѣ очистить нашъ страхъ.

Пояснимъ примѣрами преимущественно тѣхъ же трагическихъ лицъ, о которыхъ говорили при разборѣ перваго пункта. Тамъ мы обращали вниманіе на несоразмѣрность вины съ несчастіемъ; теперь разсмотримъ самую вину. Отелло убійца изъ чести. Честь есть безспорно сокровище, которымъ слѣдуетъ дорожить, но не божество, ему же довлѣетъ слѣпое поклоненіе. Отелло совершилъ убійство не изъ ненависти; но мало не ненавидѣть, надо любить; надо больше вѣрить въ чистоту другихъ. Предъ честью онъ не виновенъ, но ради ея онъ преступилъ болѣе важные законы Божескіе и человѣческіе. Трагически страшенъ тотъ путь, которымъ Отелло пришелъ къ убійству Десдемоны и проистекающимъ изъ него мученіямъ. Лиръ навлекаетъ на себя несчастіе гордымъ самолюбіемъ, тѣмъ, что внѣшнее выраженіе любви и покорности къ себѣ цѣнитъ если не выше, то наравнѣ съ самими чувствами; трагически-страшно вслѣдствіе такой вины навлечь на себя бѣдствія. Причина несчастій Бориса „единое случайное пятно“; трагически-страшно не просто страдать, какъ онъ, но навлечь на себя несчастіе подобнымъ же обра-

зомъ. Въ *Орлеанской Дѣвѣ* мы видимъ избранницу Небесъ, впадающую въ несчастіе въ силу невольнаго грѣха; подвигъ, на который она призвана, оказывается для нея тяжелъ: она полюбила врага своей родины, въ освобожденіи коей отъ враговъ и состоитъ ея призваніе. Любовь къ нему превозмогаетъ въ ней навремя всѣ другія чувства и помыслы; того не довольно: она переходитъ въ ропотъ противъ Богоматери, избравшей ее на подвигъ. Трагически-страшно оказаться недостойнымъ избранія, дозволить человѣческой слабости, хотя навремя, побороть въ себѣ сознаніе святости долга и во имя ея роптать на то, что волей Провидѣнія поставленъ на дѣло великаго служенія, и тѣмъ навлечь на себя бѣдствія. Антигона, изъ любви къ брату, преступаетъ гражданскій законъ, волю царя; трагически-страшно быть вынуждену преступить постановленія власти, хотя бы по причинамъ весьма уважительнымъ, и тѣмъ навлечь на себя злосчастіе. Наконецъ, въ *Эдипѣ царѣ* трагически-страшно невольно и по невѣдѣнію впасть въ тяжкій грѣхъ и затѣмъ страдать и мучиться отъ сознанія его огромности. Два послѣдніе примѣра показываютъ, какое высокое понятіе имѣли греки-язычники о трагическомъ страхѣ. Слѣдуетъ ли прибавлять, что намъ, христіанамъ, стыдно быть позади ихъ въ этомъ отношеніи.

Сводя все сказанное къ одному, мы видимъ, что подъ трагическимъ страхомъ разумѣется нѣчто весьма опредѣленное; достойна страха возможность нарушеніемъ, хотя бы порою невольнымъ и по невѣдѣнію *), законовъ человѣческихъ и Божескихъ, впасть во грѣхъ,

---

*) Этимъ обстоятельствомъ конечно не слѣдуетъ злоупотреблять. У Софокла оно гармонируетъ съ огромностью грѣха.

заблужденіе или ошибку и тѣмъ навлечь на себя злосчастіе.

Такой страхъ способенъ одновременно очищать обѣ крайности нашего страха. У людей, трепещущихъ всякаго несчастія, даже мало вѣроятнаго, а равно у тѣхъ у кого слишкомъ скоро и неразборчиво пробуждается подобное страху непріятное чувство при видѣ, слухѣ или воспоминаніи о горѣ,—трагедія исправляетъ излишекъ страха тѣмъ, что изображаетъ несчастія, происходящія по строгой необходимости или вѣроятію, привлекаетъ вниманіе къ тѣмъ путямъ и причинамъ, которые могутъ сдѣлаться источникомъ нашего бѣдствія; причинамъ, находящимся въ насъ самихъ, а не внѣ; ибо даже въ тѣхъ случаяхъ, когда, какъ въ *Эдипѣ царѣ*, грѣхъ, обусловливающій злосчастіе, произошелъ по невѣдѣнію, источникъ страданія заключается въ сознаніи грѣха; мученія проистекаютъ не отъ того, что внѣшнее горе обрушилось на страдальца, а отъ его сознанія тяжести грѣха. Не сознавай онъ этого, о чемъ бы онъ сталъ крушиться?

Людей, воображающихъ, что никакія бѣдствія для нихъ не страшны, потому ли, что они пользуются великимъ счастіемъ, либо потому, что извѣдали уже всѣ несчастія, трагедія очищаетъ отъ скудости страха изображеніемъ такого злосчастія, которому можетъ подвергнуться всякій. Тѣмъ, что человѣкъ владѣетъ благами міра или много видѣлъ горя, никакъ не можетъ быть исключена возможность для него впасть въ ошибку, заблужденіе или грѣхъ, и тѣмъ навлечь на себя злосчастіе.

Элементъ страха, будучи необходимымъ ингредіентомъ сострадания, имѣетъ и независимо отъ того весьма

важное значеніе въ трагедіи. Лессингъ, замѣчая, что еслибъ Аристотель хотѣлъ насъ научить только тому, какія страсти возбуждаетъ трагедія, то онъ, можетъ быть, и поостерегся бы упомянуть отдѣльно о страхѣ, продолжаетъ такъ: „но онъ хотѣлъ въ то же время научить насъ какія страсти должны очищаться страстями возбуждаемыми въ насъ трагедіей, и потому-то долженъ былъ отдѣльно упомянуть о страхѣ. Ибо, хотя по его мнѣнію аффектъ состраданія ни въ театрѣ, ни внѣ онаго не можетъ быть безъ страха за насъ самихъ; хотя страхъ есть необходимый ингредіентъ состраданія, но это неприложимо обратно, и состраданіе къ другому не есть ингредіентъ страха за насъ самихъ. Какъ только кончается трагедія, исчезаетъ и наше состраданіе и изо всѣхъ испытанныхъ нами душевныхъ ощущеній въ насъ остается только вѣроподобный страхъ, что то злосчастіе, которому мы соболѣзновали, возможно и для насъ самихъ. Это чувство уносимъ мы съ собой, и какъ раньше оно, будучи ингредіентомъ состраданія, помогло очищенію состраданія, такъ теперь, какъ продолжающаяся сама по себѣ страсть, помогаетъ очищенію самое себя. Конечно, для того, чтобы показать, что она можетъ совершать и дѣйствительно совершаетъ это, Аристотель счелъ необходимымъ упомянуть о ней отдѣльно“ *).

Замѣтимъ, во-первыхъ, что впечатлѣнія испытываемыя зрителемъ въ театрѣ принадлежатъ къ числу весьма сложныхъ, причемъ возбужденіе страха является то отдѣльно отъ состраданія, то совмѣстно съ нимъ; эти простыя и совмѣстныя впечатлѣнія чередуются въ различныхъ сочетаніяхъ; далѣе, напряженіе всѣхъ

---

*) *Hamd. Dram.* St. 77.

этихъ впечатлѣній бываетъ различно, хотя, говоря вообще, къ концу трагедіи напряженіе должно увеличиваться. Говоря, что трагедія возбуждаетъ страхъ и состраданіе, мы только указываемъ на основные мотивы возбуждаемыхъ ею впечатлѣній. Во-вторыхъ, что хотя Лессингъ и правъ, что по окончаніи трагедіи пробуждается чувство страха (конечно, всякій въ большей или меньшей степени испытывалъ это на себѣ), но это уже страхъ, которому предшествовало состраданіе, страхъ, очищенный состраданіемъ. Поэтому-то мы думаемъ, что высказанное германскимъ критикомъ положеніе требуетъ нѣкоторой оговорки, именно въ томъ смыслѣ, что пробужденіе страха, несомнѣнное въ указанномъ имъ мѣстѣ, есть не единственное проявленіе этого аффекта. Сострадание начинается при видѣ злосчастія трагическаго лица, при видѣ его мученій; оно достигаетъ, однако, полной зрѣлости только тогда, когда злосчастіе превыситъ вину страдальца. Въ то же время, когда злосчастіе только подготовляется, когда оно только грозитъ,—нѣтъ еще мѣста состраданію: тутъ область трагическаго страха.

Возьмемъ для примѣра послѣднюю сцену *Отелло* и для ясности разсмотримъ отдѣльно впечатлѣнія, получаемыя отъ дѣйствій Отелло; на дѣлѣ къ нимъ присоединяются многія другія, напримѣръ, впечатлѣнія отъ страданій Десдемоны и т. д., но какъ уже замѣчено, впечатлѣнія, переживаемыя нами въ театрѣ, принадлежатъ къ числу наисложнѣйшихъ. Мы беремъ въ примѣръ самого Отелло, потому что онъ до конца трагедіи есть все таки средоточіе всѣхъ впечатлѣній и что возбуждаемыя его дѣйствіями душевныя движенія суть напряженнѣйшія; другія впечатлѣнія только усиливаютъ ихъ, входятъ въ нихъ какъ составныя части. Такъ, даже

смерть Десдемоны въ планѣ трагедіи имѣетъ значеніе, какъ причина сильнѣйшаго злополучія Отелло. Предъ нами спальня; Десдемона спитъ; входитъ Отелло. Онъ готовится къ страшному дѣйствію, проистекающему изъ ряда предыдущихъ дѣйствій какъ его самого, такъ и другихъ лицъ, главнѣйше Яго. Въ его первомъ монологѣ слышится, правда, отзвукъ страданія, но главное наше вниманіе обращено на то намѣреніе, которое онъ готовится исполнить. Намъ страшно, что онъ его исполнитъ; намъ страшно, когда оно переходитъ въ дѣло; намъ страшно, наконецъ, самое совершеніе преступленія. Въ душѣ нашей нѣтъ еще ни капли состраданія къ Отелло, только одинъ страхъ. Или состраданіе существуетъ только какъ возможность, въ скрытомъ видѣ; оно подъ спудомъ страха, подавляется имъ. Въ такіе-то моменты трагедіи, когда впечатлѣніе страха если не всевластно, то преобладаетъ въ сильной степени, поэтъ и долженъ остерегаться переступить должныя границы, дабы не возбудить страхъ къ недостойному, страхъ, не способный очистить нашъ страхъ. Несомнѣнно, что страхъ, возбужденный сказанными дѣяніями Отелло впослѣдствіи поможетъ созрѣть состраданію, но пока онъ властвуетъ надъ нами нераздѣльно. Страданія Отелло начинаются вскорѣ, раньше чѣмъ онъ узнаетъ о невинности Десдемоны, раньше даже, чѣмъ входитъ Эмилія, но эти порывы страданія еще долго не овладѣютъ нашею душой: въ ней есть мѣсто и страху, возбужденному раньше, и страху за будущую судьбу страдальца; страху, еще не слившемуся съ состраданіемъ. Когда узнаніе кончено, когда одно страданіе остается въ Отелло; когда становится ясно, что какъ ни велика его вина, страданія все таки превышаютъ ее, тогда начинается состраданіе;

къ этому моменту созрѣетъ вполнѣ и страхъ, но онъ уже перестаетъ проявляться самостоятельно; такой созрѣвшій страхъ не уничтожится, но перейдетъ въ состраданіе, какъ его ингредіентъ. Страхъ еще разъ на мгновеніе всецѣло овладѣетъ нашею душой въ моментъ самоубійства Отелло и затѣмъ уже ему нѣтъ мѣста до конца трагедіи.

Итакъ, страху есть мѣсто раньше окончанія трагедіи; а если есть мѣсто возбужденію аффекта, то есть мѣсто и его очищенію; ибо, по мысли Аристотеля, трагедія ни чѣмъ инымъ очищаетъ въ насъ страхъ и сострадание, какъ ихъ возбужденіями.

Посмотримъ же, какъ въ дѣйствительности происходитъ такое очищеніе, чрезъ что̀ еще нагляднѣе выяснится важность этого элемента въ трагедіи. Страшимся мы, по мысли Аристотеля, несчастія, возможнаго для насъ самихъ. Но видя изображеніе страданія трагическаго лица, страшимся-ли прямо и непосредственно за самихъ себя? Нельзя отрицать, что порой это бываетъ; намъ приходилось наблюдать почти сознательное проявленіе такого чувства. Обычно, однако, страхъ за самихъ себя или близкихъ намъ, присутствуетъ, въ аффектѣ, возбужденномъ трагедіей, въ безсознательномъ, такъ сказать, скрытомъ видѣ. Послѣднее, впрочемъ, не даетъ права заподозривать основательность Аристотелева положенія, какъ то̀, напримѣръ, дѣлаетъ французскій переводчикъ *Піитики* г. Бартелеми Сентъ-Илеръ. „Зритель,—говоритъ онъ, — рѣдко совершаетъ это эгоистическое приложеніе къ самому себѣ, и онъ чувствуетъ страхъ предъ нѣкоторыми событіями, изображенными предъ его глазами, безъ мысли, что онъ можетъ под-

вергнуться когда-либо подобнымъ катастрофамъ“ *). Подобное возраженіе слышится нерѣдко. Противъ него мы имѣемъ замѣтить слѣдующее: 1) что если зритель дѣлаетъ рѣдко приложеніе къ себѣ возможности того несчастія, которое предъ нимъ изображается, то это еще не значитъ, что онъ не дѣлаетъ этого никогда, и возможенъ вопросъ: достигаетъ-ли въ случаѣ отсутствія такого приложенія трагедія своей цѣли; 2) отсутствіе сознательной мысли о сказанной возможности не исключаетъ ея существованія въ скрытомъ видѣ; если я считаю катастрофу возможною, то считаю ее возможною не для одного дѣйствующаго лица, а вообще для людей въ его положеніи, въ томъ числѣ и для себя; если я ощущаю при этомъ страхъ, то не страхъ того, что такое злополучіе *непремѣнно* постигнетъ меня, но страхъ его возможности для всѣхъ, а стало быть и для себя; считай я данное злополучіе возможнымъ единственно для даннаго лица, я тѣмъ самымъ заподозривалъ бы его вѣроятность; но въ этомъ случаѣ я не страшился бы изображеннаго несчастія, какъ невозможнаго или слишкомъ мало вѣроятнаго; исключенія представляли бы только тѣ, кто чрезмѣрно страшливъ, но для чрезмѣрно страшливаго и мало вѣроятное несчастіе страшно и для самого себя; 3) эпитетъ эгоистическій, употребленный французскимъ переводчикомъ, какъ сейчасъ убѣдимся, совершенно неумѣстенъ.

Условіе страха,—вотъ что̀ забылъ возражатель Аристотеля,—требуетъ равенства трагическаго лица съ нами, или его превосходства надъ нами. Мы ощущаемъ страхъ,

---

*) *Poétique d'Aristote*, traduite par J. Barthélemy Saint-Hilaire. Paris. 1858, стр. 66, въ примѣчаніи.

когда Отелло готовится убить невинную жену, или когда наговоры Яго овладѣваютъ его душой. Мы страшимся, скажутъ, *не за себя*, а за Отелло, который при этомъ впадаетъ въ несчастіе; когда же онъ впадетъ въ несчастіе, то мы будемъ сострадать ему. Но, для того, чтобы страшиться за кого-либо и ощущать затѣмъ его страданія, необходимо какъ бы переживать то, что̀ онъ переживаетъ. Послѣднее, очевидно, невозможно, пока мы мысленно, хотя и безсознательно, не поставимъ себя на его мѣсто; когда не увлечемся его судьбой настолько, что онъ покажется намъ если не другимъ нашимъ *я*, то человѣкомъ, намъ весьма близкимъ, своимъ. Но это возможно только въ томъ случаѣ, когда онъ равенъ намъ, во всемъ намъ подобенъ. Только тогда мы станемъ страшиться за него, какъ за близкаго намъ человѣка; только тогда поймемъ или вѣрнѣе безсознательно почувствуемъ возможность такого же несчастія и для себя. И въ этомъ чувствѣ не будетъ ничего эгоистическаго, ибо мы страшимся того для себя, чему въ другомъ сострадаемъ; страшимся для себя возможности того, что̀ страшно видѣть и въ другомъ. Не должно также забывать, что несчастіе не въ одной катастрофѣ, но и въ пути, къ ней ведущемъ. Не всякое бѣдствіе трагически страшно, а то, которое произошло вслѣдствіе грѣха, ошибки или заблужденія страдальца. Только та катастрофа трагически и страшна, которая имѣла сказанныя причины. Голая катастрофа сама по себѣ не страшна въ трагическомъ смыслѣ, ибо страхъ, ею возбуждаемый, не способенъ очистить нашъ страхъ отъ крайнихъ проявленій. Точно также изображеніе одного впаденія въ грѣхъ или заблужденіе, безъ сопровождающихъ его мученій и страданій, не страшно тра-

гически по той же причинѣ. Что страхъ возбуждаемый трагедіей способенъ умѣрить, уравновѣсить, словомъ очистить нашъ страхъ—показано выше. Это очищеніе состоитъ въ томъ именно, что при созерцаніи истинно трагическаго бѣдствія мы становимся страшливы закономѣрно; при трагическомъ возбужденіи страха нѣтъ мѣста ни его избытку, ни его скудости; трагическій страхъ есть самъ по себѣ страхъ очищенный отъ крайностей; проявляясь въ насъ, онъ исключаетъ возможность проявленія крайностей, и въ этомъ исключеніи и заключается очищеніе нашего страха. Источникъ страха коренится въ свойственномъ человѣку благоговѣйномъ чувствѣ предъ судьбой или Промысломъ; въ такомъ же чувствѣ предъ святостью законовъ, во первыхъ, Божескихъ и, во вторыхъ, человѣческихъ.

III.

Разборъ третьяго и четвертаго пункта Лессинговой программы.—Условія очищенія филантропическаго чувства.

Пунктъ третій: трагическое состраданіе должно очищать и дѣйствительно очищаетъ нашъ страхъ.

По опредѣленію греческаго философа, страшно то, что случись съ другимъ или угрожай другому возбуждаетъ въ насъ состраданіе *). Мы сейчасъ показали на примѣрѣ, какъ въ теченіе трагедіи возбуждается въ насъ страхъ при видѣ бѣдствія, еще не вполнѣ совершившагося, но угрожающаго трагическому лицу; словомъ, при видѣ бѣдствія въ моментъ его становленія (Werden). Въ примѣрѣ, нами выбранномъ, опасность бѣдствія близка

*) Ср. Отд. I, гл. III, стр. 12.

и притомъ бѣдствія конечнаго; мы могли бы указать на другія сцены въ той же трагедіи, гдѣ есть мѣсто страху; онъ просыпается, напримѣръ, когда Яго обнаруживаетъ впервые свои черные замыслы; онъ еще сильнѣе, когда Яго отъ намѣреній переходитъ къ дѣйствію, возбуждая въ душѣ Отелло сомнѣніе и ревность; когда въ душѣ зрителя возникаетъ вопросъ: повѣритъ ли благородный Мавръ наговорамъ своего прапорщика или нѣтъ? Онъ повѣрилъ, и душа его повергласъ въ бездну отчаянія; въ насъ возбуждается состраданіе при видѣ его мученій. Страхъ, который мы недавно еще ощущали, сливается съ этимъ, вновь возбужденнымъ чувствомъ, становится его ингредіентомъ. То же бываетъ, какъ замѣчено, и въ концѣ трагедіи; во всѣхъ случаяхъ, гдѣ возбуждается страхъ, онъ долженъ быть возбужденъ закономѣрно; иначе онъ не будетъ способенъ очистить нашъ страхъ, не будетъ также въ состояніи помогать очищенію нашего состраданія, какъ укажемъ при разборѣ четвертаго пункта.

Трагедія окончена; катастрофа совершилась; мы перестали быть свидѣтелями трагическаго событія и въ душѣ нашей нѣтъ уже мѣста дѣятельному состраданію; оно замолкаетъ, ибо того, что его возбуждаетъ, страданія, нѣтъ въ наличности. Лессингъ неоспоримо правъ, указывая, что въ это время пробуждается чувство страха. Хотя предметъ состраданія исчезъ и обо всемъ видѣнномъ осталось одно воспоминаніе, но оно слишкомъ еще свѣжо, чтобъ уничтожиться сразу, ничѣмъ не отразясь въ душѣ взволнованнаго зрителя. Это отраженіе и знаменуется новымъ пробужденіемъ страха. Оно разнится отъ предыдущихъ возбужденій того же аффекта не только по силѣ напряженія, ибо, конечно, возможность стать

предметомъ состраданія сильнѣе возможности только становиться имъ, или другими словами: страшнѣе, что бѣдствіе дѣйствительно обрушится, чѣмъ только будетъ грозить; разнится не только потому, что его именно, какъ вѣрно замѣтилъ Лессингъ, мы уносимъ изъ театра, между тѣмъ какъ предшествовавшія возбужденія терялись въ чувствѣ состраданія; оно разнится по своему качеству: мы назвали этотъ страхъ страхомъ очищеннымъ состраданіемъ, потому что на немъ отразилось уже непремѣнное условіе состраданія; мы видѣли уже, что бѣдствіе превзошло вину страдальца. Могутъ сказать, что это условіе состраданія должно соблюдаться въ теченіе всей трагедіи, что всякій разъ, какъ возбуждается въ насъ состраданіе, мученія трагическаго героя должны превосходить его вину. Безъ сомнѣнія, такъ; иначе возбуждаемое состраданіе грозило бы впасть въ крайность, не было бы трагично. И въ приведенной сценѣ III акта страданія Отелло превосходятъ его вину, насколько она въ этотъ моментъ обнаружилась въ дѣйствіи. Онъ допустилъ только возможность нечистоты Дездемоны, и вотъ уже не видитъ ничего для себя въ будущемъ. Словами: „кончено дѣло Отелло", т. е. мнѣ больше ничего не остается дѣлать на землѣ изо всѣхъ доблестныхъ дѣлъ, служенію которымъ я посвятилъ себя, — выражается вся глубина его отчаянія. Но это страданіе, превышающее наличную вину, не отражается на послѣдующихъ возбужденіяхъ страха; они обнаруживаются всякій разъ при приближеніи новой опасности, при новой возможности для человѣка, не только намъ равнаго по честности и правдивости, но во многомъ лучше насъ, впасть въ новую, тягчайшую прежней вину и тѣмъ навлечь на себя новое тягчайшее зло-

получіе. Теперь же, по окончаніи трагедіи, такой опасности для Отелло не существуетъ. Остается только страхъ подобнаго злополучія для всѣхъ, въ томъ числѣ и для насъ, и для близкихъ намъ; и именно страхъ впасть въ злополучіе, превышающее вину.

Вообразимъ на время, что послѣдняго обстоятельства не существуетъ: не страдалъ ли бы въ такомъ случаѣ возбужденный въ насъ трагедіей страхъ все еще нѣкоторою крайностію? Въ случаѣ положительнаго отвѣта, мы должны будемъ признать его неспособнымъ очистить вполнѣ нашъ страхъ. Дѣйствительно, онъ питалъ бы излишекъ нашего страха тѣмъ, что возможность *всякаго* несчастія, хотя и происшедшаго при опредѣляющихъ его значеніе обстоятельствахъ, полагалась бы достойной полнаго проявленія нашего страха. Онъ способствовалъ бы, другими словами, уравненію всѣхъ несчастій предъ страхомъ. Истинно-трагическій страхъ состоитъ въ возможности для всѣхъ, въ томъ числѣ и для насъ, *стать предметомъ сострадания* и, разумѣется, сострадания въ полномъ смыслѣ слова. А такой страхъ обнаружится только тогда, когда на немъ отразится условіе сострадания (незаслуженность бѣдствія); оно-то и будетъ способствовать окончательному очищенію все еще возможной крайности излишка нашего страха. Подобное и по отношенію ко скудости этого аффекта. Она, какъ разъяснено выше, очищается изображеніемъ такого злополучія, которому повиненъ всякій, въ томъ числѣ и мнящій себя, по тѣмъ или инымъ причинамъ, изъятымъ отъ бѣдствій. Теперь такимъ людямъ трагедія какъ бы говоритъ: „ты не только, какъ и всѣ, повиненъ страданію, но повиненъ ему въ степени превышающей ту вину, которая можетъ навлечь страданія“.

Чувство страха, пробуждающееся по окончаніи трагедіи, еще строже, еще опредѣленнѣе, чѣмъ возбуждаемое въ теченіе ея. Страшно сдѣлаться самому предметомъ состраданія; но для того, чтобы въ случаѣ постигнувшаго насъ злополучія мы могли стать вполнѣ достойными состраданія, мы должны, во-первыхъ, удовлетворять извѣстнымъ нравственнымъ требованіямъ; далѣе, при непремѣнномъ условіи обладанія сказанными достоинствами, страшно впасть въ ошибку, заблужденіе, болѣе или менѣе тяжкій грѣхъ, и тѣмъ навлечь на себя злополучіе; наконецъ, при совмѣстной наличности обстоятельствъ, проистекающихъ изъ обоихъ указанныхъ условій, страшно впасть въ злополучіе, превышающее нашу вину. Именно такой страхъ пробуждается въ насъ трагедіей; ясно, что въ немъ нѣтъ мѣста эгоизму, который могъ бы питать которую либо изъ крайностей аффекта. И этотъ-то страхъ, по словамъ Лессинга, уносимъ мы съ собою изъ театра послѣ хорошей трагедіи.

Пунктъ четвертый: трагическій страхъ долженъ очищать и дѣйствительно очищаетъ наше состраданіе.

Припомнимъ недавніе примѣры возбужденія страха въ теченіе трагедіи; возбужденія, предшествующія проявленію состраданія. Какъ въ сценѣ третьяго акта, такъ и въ послѣдней сценѣ, мы видимъ Отелло, вслѣдствіе нѣкотораго заблужденія или грѣха, впадающимъ въ злосчастіе. Обстоятельство виновности, какъ мы знаемъ, есть одинъ изъ мотивовъ, необходимыхъ для возбужденія трагическаго страха; другой же мотивъ заключается въ томъ, чтобы лицо, впадающее такимъ образомъ въ бѣдствіе, было равно намъ или превосходило насъ по нравственнымъ качествамъ. И этотъ мо-

тивъ имѣется въ наличности въ *Отелло*. Эти-то два мотива трагическаго страха, какъ предшествующіе проявленію состраданія, и должны послужить къ очищенію послѣдняго; дополнить то̀, чего не достаетъ въ условіяхъ состраданія, выведенныхъ изъ понятія самого аффекта.

Оба мотива страха какъ наличность извѣстныхъ нравственныхъ качествъ, такъ и наличность нѣкоторой виновности, сводятся къ одному—къ возможному приближенію героя къ намъ. И именно требуется совокупность обоихъ мотивовъ; если будетъ присутствовать только одинъ изъ нихъ, то подобіе героя намъ, его равенство съ нами будетъ нарушено. А какъ показано при разборѣ третьяго пункта, возбужденіе страха за насъ самихъ или близкихъ намъ при видѣ бѣдствія, угрожающаго герою, или его постигшаго, возможно только въ случаѣ сказаннаго равенства. То обстоятельство, что герой можетъ быть выше насъ по нравственнымъ достоинствамъ, не нарушаетъ равенства, ибо мы легко представляемъ себѣ высшую степень доблести, свойственной человѣку; болѣе, всѣ мы испытывали на себѣ, хотя бы временный, подъемъ нравственныхъ силъ, подъемъ духа. Отсутствіе же виновности, напротивъ, нарушаетъ условіе равенства. Всѣ мы повинны грѣху, и когда извиняемъ проступокъ другого, то вспоминаемъ, что „всѣ мы люди, всѣ человѣки“; другими словами, признаемъ возможность и для себя извиняемаго проступка. Праведность есть идеалъ, къ коему человѣкъ обязанъ стремиться, но люди, наиболѣе приближающіеся къ нему, конечно, первые не согласятся признать себя изъятыми отъ грѣха, ошибокъ или заблужденій; только самолюбивая пошлость готова считать себя непогрѣшимою.

При разборѣ перваго пункта мы показали, какъ состраданіе, обусловленное незаслужанностью бѣдствія, способно очищать крайности нашего соболѣзнующаго чувства. Такое узакономѣренное состраданіе мы возьмемъ теперь за исходный пунктъ. Если привнесеніе условій страха способно содѣлывать его чище и возвышеннѣе, то конечно оно еще въ большей степени способно совершать то же относительно ничѣмъ не умѣреннаго чувства соболѣзнованія. Въ трагедіи мы имѣемъ дѣло не съ однимъ фактомъ злосчастія, но и съ личностью страдальца; выборъ его ограниченъ извѣстными условіями и именно условіями, вытекающими изъ понятія страха *). Поэтому, въ трагедіи не только нѣтъ мѣста состраданію безъ страха, но и тому очищенію состраданія, которое изложено при разборѣ перваго пункта, безъ одновременнаго и совмѣстнаго очищенія его трагическимъ страхомъ. Приступая къ разбору Лессинговыхъ пунктовъ, мы поэтому и оговорили, что въ видахъ большей ясности придется раздроблять изслѣдованіе сложныхъ впечатлѣній. Въ самомъ дѣлѣ, намъ легче будетъ понять очищеніе трагическимъ страхомъ нашего состраданія, когда мы предположимъ послѣднее уже лишеннымъ грубыхъ крайностей, уже очищеннымъ трагическимъ состраданіемъ.

Припомнимъ вкратцѣ сказанное при разборѣ перваго и третьяго пунктовъ. При разсмотрѣніи, какъ трагическое состраданіе очищаетъ наше чувство соболѣзнованія, главное вниманіе было обращено на несоразмѣрность между злополучіемъ, постигающимъ трагическое лицо, и его виновностью, на незаслуженность бѣд-

---

*) Ср. Отд. II, гл. III, стр. 165-168.

ствія, или, точнѣе, на неполную его заслуженность. Будь злополучіе равно винѣ, оно было бы заслужено, оно стало бы простымъ наказаніемъ: изображеніе такого злосчастія, возбуждая соболѣзнованіе у людей черезчуръ чувствительныхъ, питало бы именно его излишекъ, дѣлая его неразборчивымъ, полагая всѣ несчастія равно достойными состраданія. Но такъ какъ страхъ не только присутствуетъ въ состраданіи, какъ его ингредіентъ, но и предшествуетъ его проявленію въ трагедіи, то въ то же время и подобнымъ же образомъ питался бы и излишекъ страха. Люди, скудные состраданіемъ (а такіе скудны и страхомъ) при видѣ разбираемаго злополучія оставались бы холодны и укрѣплялись бы какъ въ этой холодности, такъ и въ скудости страха. Будь злополучіе менѣе вины, оно не достигало бы даже той степени, когда достойно имени наказанія. При видѣ такого злополучія, какъ понятно безъ объясненій, у людей чрезмѣрно чувствительныхъ еще бы сильнѣе возбуждался излишекъ обоихъ аффектовъ, какъ состраданія, такъ и страха; у людей холодныхъ еще бы сильнѣе питалась скудость проявленія обоихъ аффектовъ. При разборѣ перваго пункта показано, какъ присутствіе условія незаслуженности въ изображаемомъ несчастіи умѣряетъ обѣ крайности проявленія состраданія; при разборѣ третьяго пункта—какъ то-же условіе способствуетъ умѣренію обоихъ крайнихъ проявленій страха. Въ обоихъ случаяхъ одновременно умѣряются обѣ крайности; не будь этого, трагедія не достигала бы цѣли: вѣдь она одна для всевозможныхъ зрителей. И это умѣреніе или очищеніе производится ничѣмъ инымъ, какъ закономѣрнымъ возбужденіемъ аффектовъ, возбужденіемъ ихъ ко вполнѣ достойному ихъ полнаго проявленія.

Теперь представимъ себѣ случай, гдѣ злосчастіе превосходитъ виновность страдальца, но самъ страдалецъ не равенъ намъ; положимъ, онъ будетъ ниже насъ, и если не полнымъ злодѣемъ, то человѣкомъ не честнаго нрава. Безъ сомнѣнія и въ этомъ случаѣ условіе, способствующее очищенію нашего соболѣзнованія трагическимъ состраданіемъ, останется въ силѣ, но возбужденное чувство не будетъ тѣмъ, что̀ Аристотель называетъ собственно состраданіемъ; при обнаруженіи его отсутствовалъ бы страхъ возможности подобнаго бѣдствія для насъ самихъ или намъ близкихъ. Какъ мы знаемъ, греческій философъ называетъ такое соболѣзнующее чувство филантропіей, жалостью по человѣчеству. И такъ, присоединеніе условій страха содѣлываетъ наше чувство соболѣзнованія вполнѣ достойнымъ имени состраданія, еще болѣе возвышаетъ его. Въ этомъ и заключается его очищеніе трагическимъ страхомъ.

Мы тогда легче всего поймемъ, какъ трагическій страхъ способенъ очищать наше состраданіе, когда укажемъ, какъ происходитъ это очищеніе. Предъ нами во всемъ подобный намъ, равный намъ человѣкъ; ему угрожаетъ нѣкоторая опасность, но не внѣшняя, а такая, которую онъ навлекаетъ, или навлекъ уже самъ на себя ошибкой, заблужденіемъ или грѣхомъ. Мы чувствуемъ, хотя бы безсознательно, что опасность бѣдствія вслѣдствіе подобныхъ причинъ возможна и для насъ: это пробуждаетъ въ насъ страхъ. Но для себя и близкихъ намъ мы страшимся только *возможности* того, что̀ для трагическаго лица есть *наличность*. Если бы такая наличность существовала для насъ, то, очевидно, намъ уже поздно было страшиться ея возможности; сознавая опасность, мы принимали бы мѣры для ея отвращенія. Далѣе, еслибы по-

добная опасность грозила намъ лично или кому-либо изъ близкихъ насъ, то мы боялись бы *только* за себя или *только* за него и притомъ *только* въ данную минуту грозящей опасности. Опасность однако грозитъ не намъ лично; она обнаруживается только, для человѣка равнаго намъ; страшась возможности ея для себя, мы страшимся не простаго повторенія для себя того, чтò видимъ, но того, что при подобныхъ обстоятельствахъ и мы, вслѣдствіе подобнаго заблужденія, ошибки или грѣха можемъ навлечь на себя бѣдствіе. Еще: если бы трагическое лицо видѣло также ясно, какъ мы, что ему грозитъ бѣдствіе, то и оно, конечно, постаралось бы предупредить его; страшна и для насъ возможность подобной немощи предупредить грозящую опасность. Но именно то обстоятельство, что для насъ лично не представляется ни малѣйшей необходимости предупреждать опасность, заставляетъ насъ не только страшиться возможности ея для себя, но ощущать страхъ и за судьбу трагическаго лица. Послѣднее, однако, было бы невозможно, еслибъ опасность, коей подвергается трагическое лицо, казалась, намъ мало вѣроятною или даже вовсе немыслимою для насъ самихъ. Какъ скоро мы начинаемъ принимать къ сердцу опасность, грозящую другому, очевидно, мы обнаруживаемъ къ нему нѣкоторое любовное, братское отношеніе; къ его горю мы никакъ не останемся равнодушны; болѣе, оно отразится въ насъ въ высокой степени. За опасностью бѣдствія слѣдуетъ оно само; мы видимъ страданія трагическаго лица и сострадаемъ ему. Это состраданіе пробудилось въ насъ и возрасло до значительной степени именно потому, что мы сказаннымъ образомъ почувствовали страхъ за его судьбу. Не будь послѣдняго, наше соболѣзнующее чув-

ство было бы холоднѣе. Но страхъ, который мы ощутили, былъ трагическій страхъ, то есть закономѣрный, не допускающій проявленія ни излишка, ни скудости этого аффекта. И этотъ-то страхъ довелъ наше сострадание до полной зрѣлости; онъ содѣлалъ его не только напряженнѣе, но и возвышеннѣе и чище; возвелъ его на степень братской любви въ томъ видѣ, въ какомъ она можетъ проявляться при злосчастіи самыхъ близкихъ намъ людей, впавшихъ въ злосчастіе, равноцѣнное изображеному въ трагедіи. Будь герой ниже насъ по нравственнымъ качествамъ, побудительною причиной сострадания была бы только незаслуженность бѣдствія; теперь мы видимъ, что такое бѣдствіе возбуждаетъ сострадание въ полной степени только въ томъ разѣ, когда постигаетъ лицо, обладающее извѣстными нравственными качествами. Такимъ образомъ аффектъ трагическаго сострадания опредѣляется еще строже и съ тѣмъ вмѣстѣ проявленія крайностей нашего соболѣзнующаго чувства становятся еще менѣе возможны. Повторяемъ: по мысли Аристотеля только эта степень аффекта и достойна названія сострадания; привнесеніе условій страха разграничиваетъ его отъ того, что̀ онъ называетъ филантропіей, отъ чувства высокаго и подобнаго состраданію, но менѣе теплаго и сердечнаго.

Выше мы замѣтили, что въ случаѣ, когда героемъ трагедіи является лицо лучшее, чѣмъ мы, условіе равенства не можетъ считаться нарушеннымъ. Избраніе такого лица въ герои, какъ мы знаемъ *), есть одно изъ обстоятельствъ, усиливающихъ трагическое впечатлѣніе; сюда же принадлежатъ избраніе въ герои человѣка

*) См. Отд. III, гл. IV.

пользовавшагося большимъ почетомъ или счастіемъ (Отелло, Лиръ, Эдипъ, Борисъ и т. д.), а равно нечаянность злосчастія, заключающаяся въ томъ, что люди подвергаются бѣдствіямъ чрезъ тѣхъ чрезъ кого не чаяли (напримѣръ, Отелло чрезъ Яго, котораго считаетъ другомъ, или Лиръ отъ дочерей, которыхъ облагодѣтельствовалъ), или когда того не чаяли (напримѣръ, Борисъ достигнувъ власти, когда никто не смѣетъ обличить его виновности и кромѣ того чрезъ неожиданное имъ появленіе Самозванца, или Отелло въ ту минуту, когда считаетъ себя полнымъ счастливцемъ), или когда злосчастіе, цѣлый рядъ бѣдствій постигаетъ человѣка, уже много страдавшаго, напримѣръ Эдипа въ *Эдипѣ въ Колонѣ*, или Лира, послѣ ряда несчастій и т. д. Что эти обстоятельства могутъ способствовать наибольшему очищенію скудости нашего страха и сопряженной съ нимъ скудости сострраданія, понятно безъ особыхъ толкованій. Въ самомъ дѣлѣ, такая скудость проявляется у людей воображающихъ себя изъятыми отъ бѣдствій, потому что они считаютъ себя либо наверху счастія, либо испытавшими всякое горе. Трагедія, изображая, что люди и въ подобныхъ обстоятельствахъ не изъяты отъ горя, тѣмъ самымъ способствуетъ къ еще большему устраненію сказанной скудости. Но не могутъ ли названныя обстоятельства питать излишекъ нашего страха и сострраданія? Нѣтъ, потому что всѣ условія способствующія очищенію названныхъ страстей отъ излишка, при этомъ нисколько не нарушаются. Нечаянность, напримѣръ, должна быть вѣроятна, а потому не можетъ пробудить страха къ злосчастію, мало правдоподобному. Пусть герой трагедіи выше насъ и по нравственнымъ качествамъ, и по внѣшнему положенію, — мотивъ его

виновности и послѣдующаго за нимъ бѣдствія, превышающаго вину остаются въ полной силѣ. Страхъ попрежнему обращенъ на возможность быть причиной собственнаго несчастія; состраданіе на незаслуженность бѣдствія. Обѣ страсти въ подобныхъ трагедіяхъ возбуждаются только глубже и сильнѣе, ничего не теряя въ своей закономѣрности.

Но когда страдальцемъ явится полный праведникъ, условіе равенства будетъ нарушено. Предъ нами будетъ не живой человѣкъ; предъ нами будетъ нѣкоторое отвлеченное представленіе, лишенное плоти и крови. Но ошибка художника не ограничится этимъ; заставивъ страдать полнаго праведника, онъ произведетъ впечатлѣніе противоположное тому, на которое разчитывалъ. „Тутъ нѣтъ ни страха, ни страданія,—говоритъ Аристотель;—это просто отвратительно“. Мы приводили толкованіе Лессинга на эти слова *). Ссылаясь на него, мы ограничимся теперь немногими замѣчаніями, имѣя въ виду преимущественно слѣдствія вытекающія изъ положенія Аристотеля.

Г. Бартелеми Сентъ-Илеръ, на мнѣніе котораго относительно трагическаго страха, мы обратили вниманіе при разборѣ третьяго пункта, старается слѣдующими доводами заподозрить основательность Аристотелева положенія. „Можно, впрочемъ,—говоритъ онъ **),—оспаривать справедливость этой мысли: и добродѣтель, какъ бы совершенна она ни была, впадая въ злосчастіе, можетъ еще вмѣстѣ (à coté) съ удивленіемъ возбудить со-

*) Отд. II, гл. III, стр. 175.

**) *Poétique d'Aristote* etc., стр. 65, въ примѣчаніи. Къ сожалѣнію приходится замѣтить, что почтенный переводчикъ Аристотеля въ этомъ случаѣ не столько руководствуется любовью къ истинѣ сколько заднею мыслью (не рѣдкою у французскихъ критиковъ) оправдать нѣкоторыя ошибки Корнеля или Расина.

страданіе. Безъ сомнѣнія, такая отвратительная несправедливость возмущаетъ; но мы сочувственно относимся къ незаслуженнымъ страданіямъ".

По мнѣнію возражателя, страданія полнаго праведника возбуждаютъ въ насъ чувство сложное, въ которомъ есть однако мѣсто и состраданію. Если даже и согласиться съ нимъ, то всетаки придется замѣтить, что такое состраданіе не есть трагическое: оно ни мало не способно устранить проявленіе крайности нашего соболѣзнующаго чувства *). Далѣе, въ сложномъ чувствѣ возбужденномъ разбираемымъ зрѣлищемъ, по мнѣнію возражателя, первое мѣсто принадлежитъ удивленію, состраданіе только сопутствуетъ ему. Къ сожалѣнію, возражатель не находитъ нужнымъ даже возбудить вопроса о томъ, будетъ ли въ данномъ случаѣ удивленіе возбуждено въ надлежащей степени и дѣйствительно ли драматическая форма есть та, при помощи коей поэтъ удобнѣе всего достигнетъ такого возбужденія. Въ дѣйствительности, чувство соболѣзнованія будетъ мѣшать полному обнаруженію удивленія. Мы удивляемся совершенству, но дабы наше удивленіе могло созрѣть, ничто не должно затемнять совершенства; въ данномъ же случаѣ мы призваны удивляться праведности и видимъ вопіющую несправедливость: можно ли придумать вящую помѣху обнаруженію нашего удивленія? Вопіющая несправедливость отвратительна, она возмущаетъ насъ; съ этимъ согласенъ и возражатель, но онъ какъ бы забываетъ, что именно мысль, что предъ нами совершается нѣчто отвратительное не дастъ созрѣть ни удивленію, ни состраданію; она осилитъ ихъ. Драматическіе авторы

*) Сравни выше разборъ перваго пункта.

впадающіе въ подобную ошибку, какъ бы инстинктивно чувствуютъ, что негодованіе возбудится въ чрезмѣрной степени, а потому и выставляютъ единственною причиной злосчастія какого-либо неслыханнаго злодѣя, на котораго и обрушивается все негодованіе; не будь такого отвода, негодованіе обратилось бы на самого автора, чтд было бы и справедливо.

Сказаннаго достаточно, чтобъ убѣдиться въ малой основательности возраженія противъ справедливости Аристотелева положенія; посмотримъ теперь на слѣдствія вытекающія изъ положенія. Невольно является мысль, что для очищенія нашего состраданія или (чтд все равно) для возбужденія въ насъ состраданія поистинѣ трагическаго, необходима извѣстная соразмѣрность между величиной вины и величиной злосчастія, которое она навлекаетъ на трагическое лицо. Въ самомъ дѣлѣ, слишкомъ малая вина, сопровождаемая непомѣрно огромнымъ страданіемъ, можетъ питать мысль, что изображенное въ дѣйствіи почти что отвратительно. Съ другой стороны, слишкомъ большая вина, сопровождаемая слишкомъ ничтожнымъ злосчастіемъ, способна возбудить развѣ крайности состраданія. Весьма поучительно взглянуть, какъ великіе поэты поступали въ случаяхъ близко подходящихъ въ сказаннымъ.

Вина Корделіи (нѣкоторая гордость предъ отцомъ) ничтожна въ сравненіи съ бѣдствіями которыя постигаютъ ея въ теченіе трагедіи; правда, эти бѣдствія не суть прямыя послѣдствія ея вины, они связаны съ нею только косвенно и суть какъ бы отраженія злосчастія отца, но тѣмъ не менѣе они существуютъ. Не возможно ли при зрѣлищѣ ихъ пробужденіе мысли, что изображено нѣчто отвратительное? Нѣтъ, и это избѣгнуто

тѣмъ, что въ теченіе трагедіи мы не видимъ Корделіи страдающей; въ первой сценѣ она слишкомъ увѣрена въ своей правотѣ, чтобы чѣмъ-либо выразить свое огорченіе; притомъ несправедливость отца уравновѣшивается любовью французскаго короля; далѣе, она обращается только съ полуукоромъ къ своимъ сестрамъ. Вниманіе зрителя сосредоточено не на оскорбленномъ чувствѣ Корделіи, а на *винѣ* самого Лира, на его грѣхѣ, изъ котораго проистекутъ его несчастія, а равно на пробужденіи страха, что причиной такого несчастія будутъ именно облагодѣтельствованныя отцомъ дочери. Корделія огорчена поступкомъ сестеръ съ отцомъ, но ея огорченія мы не видимъ; мы слышимъ только разсказъ о немъ джентльмена Кенту (д. IV, сц. III). Въ слѣдующей сценѣ мы видимъ ее заботящеюся объ отцѣ, грустною, но не страдающею въ трагическомъ смыслѣ. Сцена въ палаткѣ (д. IV, VII), есть сцена примиренія отца съ дочерью, сцена умиляющая зрителя. Въ сценѣ (д. V, III), когда предъ зрителями проводятъ плѣнными Лира и Корделію, она ни словомъ не выражаетъ страданія; вся сцена имѣетъ цѣлью показать, какъ много душевной бодрости, какъ много любви въ душѣ Лира въ минуту несчастія. Затѣмъ Лиръ выноситъ трупъ Корделіи; предъ нами отецъ, оплакивающій дочь, *его* страданіе: отстрадавшая дочь есть только поводъ къ выраженію *его* горя. Такимъ образомъ, во всей трагедіи нѣтъ ни одной сцены, гдѣ бы Корделія непосредственно являлась предметомъ состраданія. И, конечно, Шекспиръ въ этомъ отношеніи руководился ничѣмъ инымъ, какъ художественно-этическимъ чувствомъ; внѣшней преграды для написанія сценъ гдѣ страдала бы Корделія, у него не было: онъ дробилъ актъ на столько отдѣльныхъ сценъ, на сколько ему ка-

залось необходимымъ, хотя бы сцена заключала въ себѣ не болѣе десяти строкъ.

Второй случай: злосчастіе почти не превышаетъ вины. Возьмемъ въ примѣръ *Макбета.* Говоря объ условіяхъ характера трагическаго лица, мы сдѣлали очеркъ личности Макбета *). Его злодѣянія безспорно велики, но проявленіе состраданія въ зависимости не отъ однихъ страданій сопровождающихъ вину; оно обусловливается также и личностью страдальца. Въ началѣ трагедіи мы видимъ доблести Макбета; путь, которымъ онъ проходитъ къ преступленіямъ, изображенъ съ большою постепенностью; мы не остаемся холодны къ паденію доблестной души, паденію обусловленному прямымъ вмѣшательствомъ адскихъ силъ. Наконецъ, когда преступленія достигли своего апогея, поэтъ рисуетъ намъ пробужденіе хорошихъ качествъ Макбета, не въ конецъ еще убитыхъ; послѣднимъ обстоятельствомъ несомнѣнно *оживляется* чувство нашего состраданія. Такой пріемъ, въ случаяхъ подобныхъ разбираемому, не рѣдокъ у трагическихъ поэтовъ и онъ-то и способствуетъ въ высокой степени закономѣрному возбужденію состраданія. Вспомнимъ послѣдній актъ *Маріи Стюартъ.* Конечно, безъ сцены исповѣди наше состраданіе къ злополучію Шотландской королевы не было бы столь живо и чисто.

Добавленіе къ первому пункту: филантропическое чувство возбуждаемое трагедіей, должно очищать и дѣйствительно очищаетъ наше филантропическое чувство.

При разборѣ Лессинговыхъ пунктовъ мы опускали тотъ случай, когда трагическое лицо не равно намъ по

---

*) От. III, гл. III, стр. 200—201.

нравственнымъ качествамъ, когда оно обладаетъ не вполнѣ честнымъ нравомъ. Чувство, возбуждаемое страданіями такого лица, какъ извѣстно, Аристотель называетъ филантропіей; мы соболѣзнуемъ злосчастію и такихъ страдальцевъ, но не въ столь сильной степени какъ когда герой равенъ намъ; это, конечно, зависитъ отъ того, что намъ трудно поставить себя на его мѣсто, какъ бы переживать его страданія, страшиться за его судьбу, какъ за судьбу человѣка намъ близкаго. Трагедіи, герои коихъ таковы, не рѣдки; онѣ однако только тогда будутъ заслуживать имени художественныхъ произведеній, когда будутъ возбуждать филантропическое чувство въ законной мѣрѣ; иначе всякую піесу гдѣ изображено злосчастіе злодѣя пришлось бы считать хорошею. Возбужденія жалости не должны быть грубы; они не должны способствовать проявленію какой либо изъ крайностей этого чувства. Но гдѣ искать условій, опредѣляющихъ правильное возбужденіе филантропіи? Условіе состраданія, то есть незаслуженность злосчастія, здѣсь непримѣнимо или примѣнимо только условно; условіе страха также; герой и въ разбираемомъ случаѣ, конечно, можетъ впадать въ грѣхъ, ошибку и заблужденіе, и тѣмъ навлекать на себя несчастіе, но этотъ мотивъ возбужденія страха, какъ мы видѣли достигаетъ цѣли только въ соединеніи съ мотивомъ нравственнаго равенства.

Человѣкъ ниже средняго уровня по честности и правдивости можетъ быть, однако, равенъ, даже выше насъ, по другимъ человѣческимъ достоинствамъ: онъ можетъ обладать умомъ, храбростью, талантомъ, вообще качествами, присутствіе которыхъ не исключается сказаннымъ недостаткомъ. Аристотель, указывая на примѣры

трагедій разбираемаго вида, отнюдь не совѣтуетъ выбирать въ герои полнаго злодѣя; именно, какъ на примѣры подобающаго героя онъ указываетъ на человѣка умнаго, но не безъ подлости, попадающаго въ разставленныя имъ самимъ сѣти, и на человѣка храбраго, но несправедливаго *). Другими словами, на людей, при отсутствіи нравственныхъ качествъ, обладающихъ извѣстными достоинствами. Человѣкъ вполнѣ порочный и только порочный, чистый злодѣй, совсѣмъ не годится въ герои трагедіи; его страданія могутъ въ однихъ возбудить только излишекъ жалости, укрѣпляя въ то же время въ другихъ ея скудость. Изъ разбора вышеприведенныхъ примѣровъ, а равно трагедіи о Ричардѣ III, мы вывели правило, что филантропическое чувство будетъ тѣмъ ближе къ состраданію, а стало быть тѣмъ способнѣе очищать наше филантропическое чувство, „чѣмъ сильнѣе будетъ возможность представить, что тотъ же человѣкъ при иныхъ склонностяхъ или при обузданіи своихъ безчестныхъ (порочныхъ) склонностей могъ бы явить тѣ или иныя положительныя доблести“ **).

Филантропическое чувство, при существованіи въ трагедіи указаннаго условія, будетъ обращено на злосчастіе лица, не лишеннаго извѣстныхъ достоинствъ; на лицо, въ которомъ мы не откажемся признать человѣка, если не равнаго, то подобнаго намъ; оно станетъ такимъ образомъ опредѣленнѣе; съ тѣмъ вмѣстѣ сдѣлается возможнымъ проявленіе, если не страха, въ Аристотелевскомъ смыслѣ слова, то чувства ему подобнаго; при видѣ злосчастія такого героя, въ насъ пробудится не

---

*) Ср. Отд. III, гл. I, стр. 192.
**) Ср. Отд. III, гл. III, стр. 205.

столько желаніе видѣть его наказаннымъ за злыя дѣянія, сколько желаніе возможности для него исправленія. Это чувство невольнаго участія къ судьбѣ героя и дастъ созрѣть истинной филантропіи, жалости по человѣчеству. Намъ станетъ жаль въ героѣ человѣка. Возбужденная трагедіей жалость по человѣчеству будетъ способна очистить обѣ крайности проявленія нашей жалости; излишекъ ея возбуждается простымъ видомъ страданія не только человѣка, но и животнаго: люди черезъ чуръ жалостливые слишкомъ неразборчивы въ проявленіи своей чувствительности; трагедія указываетъ имъ достойное вполнѣ человѣческой жалости: злополучіе человѣка, хотя и порочнаго, но въ которомъ мы ясно видимъ существо, вполнѣ намъ подобное; жаль, что оно погибаетъ неисправленнымъ отъ склонностей, дѣлающихъ его намъ не равнымъ. Скудость жалости исправляется пробужденіемъ вѣры въ то, что и въ своемъ паденіи человѣкъ все таки остается существомъ, достойнымъ во многомъ нашего сочувствія: совсѣмъ не жалѣть можно только вполнѣ недостойнаго.

Уяснимъ высказанныя соображенія примѣрами. Ричардъ III злодѣй. Сравнивая его первый монологъ съ монологомъ Эдмунда въ *Лирѣ (Природа мой богъ)*, Лессингъ замѣчаетъ, что въ послѣднемъ случаѣ онъ слышитъ дьявола, но въ образѣ свѣтлаго духа, а въ первомъ и слышитъ и видитъ дьявола въ такомъ образѣ, который свойственъ только дьяволу *). Ричардъ дѣйствительно, изо всѣхъ извѣстныхъ въ художествѣ образовъ, болѣе другихъ напоминаетъ дьявола. Нельзя отказать ему въ умѣ, но умъ его цѣликомъ направленъ на злое

---

*) *Laocoon*, XXIII.

дѣло, вполнѣ подчиненъ злой волѣ. Сцена сновидѣній, подъ вліяніемъ коихъ Ричардъ чувствуетъ омерзѣніе къ себѣ, ко всему своему прошлому, заставляетъ насъ вспомнить, что и онъ человѣкъ. Когда, кромѣ того, мы видимъ его храбрость въ такой моментъ, когда и смѣлому есть причина растеряться, то мы убѣждаемся, что въ этомъ злодѣѣ есть качества высокія, свойственныя не многимъ изъ насъ. Отсюда жалость по человѣчеству при видѣ его страданій. Сравнимъ эти моменты возбужденія филантропіи съ таковыми же по отношенію къ леди Макбетъ. Если бы мы стали искать въ этой женщинѣ чертъ, приближающихъ ее къ намъ, то, конечно, увидѣли бы ихъ только въ любви къ мужу. Любовь сильная, страстная, но неразумная, слѣпая. Леди Макбетъ понимаетъ только внѣшнее величіе и ея цѣль — видѣть мужа на высшей ступени такого величія, какая только возможна для человѣка, какой можетъ позавидовать самое честолюбивое воображеніе. Для того, чтобы добыть мужу тронъ, она ни предъ чѣмъ не остановится; тутъ она будетъ смѣла и храбра и превзойдетъ безстрашіемъ своего мужа. Итакъ, любовь къ мужу, къ чему бы она ни вела, есть черта, заставляющая насъ видѣть въ леди Макбетъ существо намъ подобное; мы жалѣемъ, что столь высокое и сильное чувство направлено столь превратно. Леди Макбетъ страдаетъ глубоко и сильно; мы свидѣтели этого страданія, сопровождаемаго укорами совѣсти, не дремлющей и во время сна страдалицы: новая человѣческая черта. Этотъ видъ страданій способенъ возбудить нашу жалость. Шекспиръ не идетъ дальше; онъ не рисуетъ намъ конечной гибели гордой женщины. Внѣшнихъ причинъ для этого у него не могло быть; въ его трагедіяхъ мы нерѣдко видимъ смерть

нѣсколькихъ лицъ, нѣсколько труповъ одновременно лежатъ предъ нами. Должна быть внутренняя причина такой умѣренности великаго поэта, и она, конечно, заключается въ томъ, что въ сценѣ сонамбулизма наша жалость проявляется правильно; изображеніе же конечной гибели леди Макбетъ только бы возбудило его крайности: нашему филантропическому чувству не было бы достаточной пищи. Требовалось бы, чтобы въ моментъ своей гибели леди Макбетъ обнаружила нѣкоторое достоинство, которое было бы способно оживить чувство нашей жалости. Проявленіе его, конечно, казалось великому поэту несовмѣстнымъ съ самою личностью леди. Не то въ Ричардѣ III.

Ричардъ, какъ замѣчено, возбуждаетъ впервые филантропическое чувство въ той сценѣ, когда, подъ вліяніемъ страшнаго сновидѣнія, въ немъ пробуждается отвращеніе ко всѣмъ своимъ мерзостнымъ дѣламъ, сознаніе, что изо всѣхъ людей на землѣ для него страшенъ только онъ самъ, какъ злодѣй и безчеловѣчный убійца. Сцена, по основному мотиву, имѣетъ подобіе со сценой сонамбулизма леди Макбетъ. Шекспиръ не оставляетъ однако Ричарда на этомъ моментѣ; онъ доводитъ его до конечной погибели. Почему же? развѣ этотъ моментъ, какъ подобный въ *Макбетѣ*, не есть, въ свою очередь, самый удобный для правильнаго возбужденія чувства жалости по человѣчеству? Нѣтъ, есть моментъ, когда Ричардъ возбудитъ его столь же правильно, но въ болѣе силь- ной степени. И то̀ именно моментъ его смерти. Филантропическое чувство возбудится тогда въ должной мѣрѣ не самымъ фактомъ смерти, не болѣе сильною степенью страданія, но тѣмъ именно обстоятельствомъ, что въ свой предсмертный часъ Ричардъ обнаружитъ нѣкоторую

положительную доблесть, именно беззавѣтную храбрость. Будь наоборотъ, явись Ричардъ въ предсмертный часъ болѣе или менѣе трусомъ; не будь при этомъ возможна мысль, что Ричарду мѣшаетъ быть героемъ злое направленіе его воли, развязка трагедіи смертью была бы не художественна, трагедія была бы не способна очищать наше филантропическое чувство. Замѣтимъ кстати, что такое возрастаніе энергіи въ Ричардѣ, въ минуту грозящей опасности, весьма вѣроятно по всему складу его личности; оно было бы несообразно съ женскою природой леди Макбетъ, какъ уже замѣчено при разборѣ Аристотелевыхъ положеній касательно изображенія характера. Вотъ новый случай убѣдиться, какими тонкими и въ то же время неразрывными нитями связаны между собой всѣ правила теоріи, основанной на изученіи сущности трагическаго искусства.

Возьмемъ еще примѣръ. Въ послѣдней сценѣ *Отелло* мы зрители трехъ смертей: Отелло, Десдемоны и Эмиліи. Мы подробно говорили о нихъ *); изображеніе конечной гибели этихъ лицъ вполнѣ правильно возбуждаетъ наше состраданіе. Главный виновникъ всей катастрофы, Яго, остается живъ; Шекспиръ не торопится наказать его за злодѣяніе. Яго, правда, раненъ, но не сильно; онъ не страдаетъ отъ боли, а только выражаетъ радость, что опасность счастливо миновалась. Онъ, пожалуй, наказывается, но не страданіемъ, а исключеніемъ изъ числа людей (слова Лудовико, заключающія трагедію). Такой приговоръ конечно не можетъ опечалить злодѣя, умѣющаго восхищаться своею преступною ловкостью. Всякое, даже малое страданіе Яго было бы

*) См. Отд. II, гл. II, стр. 158—161.

не художественно; оно бы вело къ возбужденію крайностей жалости. Поэтъ, исключая его изъ числа людей, въ то же время изъемлетъ его изъ числа достойныхъ возбудить въ насъ человѣколюбивое чувство *).

IV.

Обзоръ предыдущаго.— Въ чемъ заключается удовольствіе, получаемое отъ трагедіи.

Мы окончили разсмотрѣніе трагедіи въ существенныхъ ея частяхъ; оглянемся на пройденный путь. Трагедія есть, во-первыхъ, подражаніе дѣйствію; въ этомъ ея сходство не только съ родственнымъ родомъ искусства, комедіей, но и съ эпосомъ. Условія эпоса и драмы въ этомъ отношеніи одинаковы. Оба изображаютъ жизнь человѣческую, но не какъ событія просто, а какъ дѣйствія людей. Такое изображеніе называется драматическимъ; сей эпитетъ, какъ мы видѣли, приложимъ не только къ комедіи и трагедіи, но и къ произведеніямъ эпическимъ. Если бы поэты изображали одни событія, то они ничѣмъ бы не отличались отъ разсказчиковъ, повѣствующихъ о видѣнномъ и слышанномъ; событіе должно явиться какъ произведеніе внѣшнихъ обстоятельствъ и внутренняго міра человѣка, которому приходится поступать такъ или иначе въ различныхъ столкновеніяхъ съ другими людьми. Изображеніе дѣйствія немыслимо безъ изображенія дѣйствующаго, между тѣмъ какъ событіе можетъ быть разсказано, какъ совершившееся съ людьми вообще, причемъ мы не узнаемъ ничего о внутреннихъ побужденіяхъ этихъ людей или

*) Ср. также Отд. VI, гл. IV, что говорится о Шейлокѣ и Большовѣ.

узнаемъ весьма мало. Люди различаются между собою по уму и характеру: оба эти качества должны быть изображены поэтомъ. Дѣйствія человѣческія зависятъ однако не отъ нихъ однихъ; тутъ важную роль играютъ чувства, страсти, различныя впечатлѣнія, возбужденія и одержанія. Умъ и характеръ могутъ быть изображены независимо отъ дѣйствій человѣка, внѣ ихъ; можно описать или разсказать, что такой-то ученый обладалъ такимъ или инымъ умомъ, точно опредѣлить качества и особенности этого ума; подобное же можно сдѣлать и относительно характера, представивъ его анализъ, что̀ и дѣлается, напримѣръ, историками. Поэтъ ближе достигнетъ своей цѣли не тогда, когда ясно изобразитъ особенности ума и характера того или иного человѣка, а когда хорошо изобразитъ его дѣйствія. Цѣль поэзіи вообще заключается въ закономѣрномъ возбужденіи чувствъ или аффектовъ. Положимъ, поэтъ желаетъ возбудить въ насъ восторгъ предъ храбростью. Онъ тогда достигнетъ своей цѣли, когда изобразитъ избраннаго героя въ такомъ дѣйствіи, гдѣ ясно обнаружится сказанное качество; если при этомъ особенности ума или характера героя будутъ очерчены не особенно ясно и отчетливо, то цѣль все-таки будетъ достигнута; наоборотъ, безъ изображенія подобающихъ дѣйствій, при удивительномъ даже описаніи ума и характера, цѣль достигнута не будетъ. Поэтому-то изображеніе ума и характера лица должно быть подчинено изображенію дѣйствія; они должны быть изображены не непосредственно, но чрезъ дѣйствіе *). Правило это равно отно-

*) Замѣтимъ кстати, что область поэзіи вообще есть изображеніе не только людей, но и предметовъ въ дѣйствіи или движеніи. Такъ, красота, напримѣръ, будетъ изображена нагляднѣе, когда поэтъ изобра-

сится и къ эпосу, и къ драмѣ. Въ частности мы указали на *Ромео и Юлію*, какъ на трагедію, гдѣ изображеніе характеровъ сравнительно слабо. Равно Эврипидъ и Шиллеръ не всегда отчетливо рисуютъ характеръ дѣйствующихъ, но ихъ трагедіи весьма достигаютъ цѣли, свойственной такого рода произведеніямъ, потому что дѣйствія, въ нихъ изображенныя, носятъ на себѣ всѣ признаки дѣйствій трагическихъ.

Изъ понятія дѣйствія выводятся правила о его единствѣ, вѣроятности или необходимости, о величинѣ произведенія, о важности *миѳа* какъ плана произведенія и т. д. И эти правила общи для обоихъ родовъ поэзіи. Различіе собственно драмы и эпоса заключается въ томъ, что драма изображаетъ дѣйствіе совершающимся какъ бы предъ глазами зрителя, его *становленіе;* эпосъ же повѣствуетъ о дѣйствіи, какъ о совершившемся. Поэтому-то въ драмѣ эпизоды или вставки менѣе допустимы; ими прерывалось бы теченіе дѣйствія. Дѣйствіе изображается въ драмѣ какъ непрерывно-становящееся, но въ преемственности не времени, а фазъ самого дѣйствія. Завязавшееся дѣйствіе можетъ повлечь за собою другія не тотчасъ же, но чрезъ болѣе или менѣе значительный промежутокъ времени.

Становленіе дѣйствія есть поэтому одинъ изъ признаковъ драмы вообще, то есть и комедіи, и трагедіи. Имъ обусловливается отчасти и самая форма этого рода

зитъ ее въ движеніи, или то дѣйствіе, которое она оказываетъ на другихъ, а не тогда, когда поэтъ пустится въ дробное описаніе частностей. (Ср. Лессинга *Лаокоонъ*). Лирическіе поэты также изображаютъ внутреннія движенія души человѣческой. Слово вообще способно къ такому именно изображенію; оттого-то поэзія, равно какъ музыка, и называются искусствами *во времени*, въ противоположность другимъ искусствамъ *въ пространствѣ*.

произведеній. Но мало изобразить дѣйствіе, какъ бы совершающимся предъ глазами зрителя; надо избрать для такого изображенія такое именно дѣйствіе, которое по своимъ качествамъ требуетъ сказанной формы, которое, будучи изображено именно такъ, произведетъ не только наисильнѣйшее, но и наиболѣе довлѣющее впечатлѣніе.

Обстоятельства дѣйствія многообразны. Аристотель указываетъ на переломъ, узнаніе и страданіе, какъ на главнѣйшія; два первыя общи и эпосу, и драмѣ вообще; послѣднее можетъ быть изображено и въ эпосѣ, и въ трагедіи. Но изображенное въ трагедіи, оно произведетъ большее впечатлѣніе, ибо и въ жизни непосредственное зрѣлище страданія производитъ впечатлѣніе сильнѣйшее, чѣмъ разсказъ о немъ. Страданіе поэтому есть непремѣнное обстоятельство трагическаго дѣйствія; изображеніемъ его въ становленіи объясняется удовлетворительно такъ называемая драматическая форма, а съ тѣмъ вмѣстѣ и возможность сценическаго представленія.

Такимъ образомъ, непремѣннымъ условіемъ трагическаго миѳа является изображеніе страданія, нѣкотораго зла болѣзненнаго и разрушительнаго, зрѣлище коего способно возбудить въ насъ страхъ и состраданіе. Страсти или аффекты, вообще, могутъ проявляться въ насъ въ своихъ крайностяхъ, то есть страдать излишкомъ или скудостью; то же надо повторить и о страхѣ и состраданіи. Если бы трагедія возбуждала ихъ крайности, она не имѣла бы никакого этическаго значенія; она *должна* возбуждать ихъ закономѣрно, то есть къ предметамъ, поистинѣ того заслуживающимъ. Такимъ возбужденіемъ она очищаетъ въ насъ названные аффекты именно тѣмъ, что исключаетъ возможность возбужденія ихъ крайностей.

Какъ совершается такое очищеніе — сейчасъ показано. Замѣтимъ, что въ теченіе настоящаго изслѣдованія мы обращали равное вниманіе на возбужденіе и очищеніе какъ страха, такъ и состраданія. Условія трагическаго лица, какъ-то: его равенство намъ, его впаденіе въ ошибку, грѣхъ или заблужденіе, влекущіе за собою злосчастіе, а также честность его нрава выведены нами изъ понятія страха; равнымъ образомъ, мы показали, что возбужденіе чувства страха имѣетъ мѣсто въ теченіе трагедіи, что оно предшествуетъ обычно возбужденію состраданія; такой трагическій страхъ способствуетъ очищенію какъ нашего страха, такъ и послѣдующаго за нимъ состраданія, становясь ингредіентомъ послѣдняго. Въ этомъ мы нѣсколько расходимся съ Лессингомъ, полагавшимъ главнѣйшее значеніе трагедіи въ возбужденіи состраданія *). Наше объясненіе, впрочемъ, ни мало не противорѣчитъ Лессингову, оно только дополняетъ его; болѣе, мы были наведены на мысль о важности элемента страха въ трагедіи по преимуществу исполненіемъ программы германскаго критика относительно очищенія трагедіей возбуждаемыхъ ею страстей. Съ тѣмъ вмѣстѣ мы возвратили полное значеніе Аристотелевой формулѣ трагедіи, гласящей, что „трагедія есть такое подражаніе дѣйствію, которое не разсказомъ, но страхомъ и состраданіемъ (то есть непосредственнымъ возбужденіемъ этихъ аффектовъ въ душѣ зрителя) очищаетъ эти и имъ подобныя страсти“. Отличіе трагедіи отъ эпоса заключается именно въ непосредственности возбужденія сказанныхъ аффектовъ и въ совмѣстномъ съ онымъ ихъ очищеніи. Въ силу этой

---

*) Ср. Отд. II, гл. III, стр. 168—170 и отд. IV, гл. II, стр. 238.

непосредственности трагедія и способна въ высшей мѣрѣ, чѣмъ эпосъ, возбуждать названные аффекты; въ этомъ ея особенность; во всемъ же остальномъ они вполнѣ между собою сходствуютъ.

Особенность удовольствія получаемаго отъ трагедіи состоитъ въ закономѣрномъ возбужденіи страха и сострадания; другіе аффекты, хотя и могутъ быть возбуждены ею, но присутствіе или отсутствіе ихъ не характерны для трагическаго искусства; присутствіе ихъ, конечно, содѣлаетъ трагедію разнообразнѣе и богаче впечатлѣніями, вообще прекраснѣе; но если, при всевозможномъ разнообразіи и богатствѣ впечатлѣній отъ данной трагедіи, она не будетъ способна очищать аффекты страха и состраданія, то и не достигнетъ своей цѣли, ничѣмъ не оправдаетъ своей формы и не доставитъ свойственнаго ей удовольствія. Удовольствіе, получаемое отъ поэзіи вообще заключается въ закономѣрности возбужденія того или иного аффекта; люди вообще ищутъ этой закономѣрности. Вообразимъ нѣсколько человѣкъ любующихся природой; всякому въ большей или меньшей степени кажется, что онъ-то и восхищается въ должной мѣрѣ, а другіе либо слишкомъ холодны, либо черезчуръ ужь чувствительны въ данномъ отношеніи. Мѣриломъ въ этомъ случаѣ полагается собственное чувство, личное и эгоистическое, быть можетъ и правильное, но можетъ быть страдающее излишкомъ или скудостью. То же и по отношенію къ возбужденію страха и состраданія; заслуга Аристотеля заключается въ томъ, что онъ нашелъ истинное мѣрило трагическихъ впечатлѣній, выведя ихъ изъ образцовыхъ произведеній греческаго театра, изъ произведеній истинно-трагическихъ поэтовъ. Потому именно, что онъ поступалъ на-

учно, то есть выводилъ законы явленій изъ самыхъ явленій, его теорія приложима не къ однѣмъ греческимъ трагедіямъ, а ко всѣмъ вообще: ею объясняются достоинства не только Эсхила, Софокла и Эврипида, но и Шиллера, и Гёте, и Пушкина, и Шекспира; ею объясняются и всѣ недостатки встрѣчаемые въ трагедіяхъ или подобныхъ произведеніяхъ. Его теорія оправдана всею исторіей трагическаго искуства. Въ теченіе изслѣдованія мы, говоря о трагедіи, какъ о подражаніи дѣйствію просто, такъ и подражаніи дѣйствію возбуждающему и страхъ, и состраданіе, постоянно указывали на обычныя отступленія отъ законовъ трагедіи или на ошибки противъ нихъ; если читатель просмотритъ предыдущіе отдѣлы, то онъ убѣдится, что при существованіи указанныхъ отступленій въ трагедіи невозможно очищеніе возбуждаемыхъ ею аффектовъ; они способствуютъ только возбужденію ихъ крайностей. Поэтому при сужденіи о трагедіи не достаточно принимать во вниманіе простое возбужденіе страха и состраданія; не боясь нисколько впасть въ ошибку, можно сказать, что всѣ пишущіе въ драматической формѣ стремятся произвести именно такое возбужденіе, но не всѣ возбуждаютъ ихъ въ законной мѣрѣ; возбуждаются именно крайности: безплодный ужасъ или страхъ предъ нарушеніемъ какого либо предразсудка вмѣсто спасительнаго трагическаго страха, пошлый или глупый сентиментализмъ вмѣсто человѣческаго и человѣчнаго состраданія. Ошибки, подобныя указаннымъ, существовали и въ греческомъ театрѣ, какъ видно изъ оговорокъ Аристотеля: и въ древней Греціи существовала не одна трагедія, но и произведенія, подобныя современнымъ мелодрамѣ или слезной комедіи.

Заключимъ: ученіе объ очищеніи трагедіей страстей, ею возбуждаемыхъ, есть вѣнецъ Аристотеле-Лессинговой теоріи; только оно даетъ истинное мѣрило художественности произведенія и его этическаго значенія, нераздѣльнаго отъ художественнаго. Теорія, повторимъ сказанное во вступленіи, никого не научитъ писать трагедіи, но она есть вѣрный и заботливый другъ таланта, предостерегающій его отъ ошибокъ, способствующій его художественному самовоспитанію. Самонадѣянность свойственна художникамъ не менѣе, чѣмъ остальнымъ смертнымъ; она ведетъ къ тому, что художникъ ограничивается первыми болѣе или менѣе удачными опытами и затѣмъ начинаетъ подражать самому себѣ, черезъ чтò впадаетъ въ собственную рутину. Отъ такого-то великаго несчастія, неправильно называемаго паденіемъ таланта, и спасетъ его теорія.

ОТДѢЛЪ ПЯТЫЙ.

О второстепенныхъ стихіяхъ трагедіи.

I.

Второстепенныя составныя части трагедіи. — Изображеніе ума.—*Гамлетъ.*—Періодъ, когда поэты особенно склонны къ выраженію мыслей

Намъ предстоитъ разборъ второстепенныхъ составныхъ частей трагедіи, указанныхъ въ IV главѣ I Отдѣла *), именно:

1) Изображенія ума дѣйствующихъ.

2) Драматической формы и сценическаго представленія.

3) Стиха и слога.

4) Пѣсенной или музыкальной части.

Изображеніе ума въ трагедіи подлежитъ, понятно, тому же правилу, что и изображеніе характера, то есть и умъ дѣйствующаго долженъ быть захваченъ дѣйствіемъ, изображенъ въ дѣйствіи, благовременно и умѣстно. Возьмемъ монологъ „быть или не быть“; въ немъ, кромѣ чувствъ, испытываемыхъ Гамлетомъ, безъ сомнѣнія выражаются также его мысли, его взгляды, и выраженіе ихъ, какъ мы уже показали выше *), чрезвычайно умѣстно именно въ данный моментъ трагедіи; точно

*) См. выше стр. 20, 21.
*) См. стр. 95 – 98

также, умъ Гамлета выражается напримѣръ, въ извѣстномъ монологѣ, заканчивающемъ II актъ („Ну, и Богъ съ вами“). Гамлетъ, обуреваемый сомнѣніемъ, негодующій на свою медлительность въ дѣлѣ мести, прямо взываетъ къ своему уму и придумываетъ средство, какъ обличить дядю. Подобное же можно замѣтить на счетъ мыслей о тщетѣ всего земного, навѣянныхъ на Гамлета недавней смертью отца и вскорѣ затѣмъ послѣдовавшимъ замужествомъ матери (актъ I, сц. II), или относительно разговоровъ съ Гильденштермомъ и Розенкранцемъ; всѣ эти мысли вызываются соотвѣтствующими моментами дѣйствія. Но мы не рѣшимся утверждать того же о сценѣ на кладбищѣ.

Безъ сомнѣнія, сцена эта обладаетъ значительными достоинствами, въ ней превосходно обрисованы типы могильщиковъ, по крайней мѣрѣ старшаго изъ нихъ; Гамлетъ говоритъ не только умно, но въ его рѣчахъ обнаруживается оригинальный складъ пониманія, и притомъ,—что̀ насъ невольно подкупаетъ,—онъ бесѣдуетъ о такихъ вещахъ, которыя живо затрогиваютъ насъ всѣхъ. Тѣмъ не менѣе, сцена выпадаетъ изъ общаго дѣйствія; по вѣроятію, даже по необходимости, предметомъ бесѣды датскаго принца съ его другомъ, при первой встрѣчѣ послѣ событій столь необыкновенныхъ, вслѣдъ за избавленіемъ отъ величайшей опасности, было бы то, о чемъ они говорятъ въ началѣ слѣдующей сцены. Словомъ, какъ ни умны и ни глубоки мысли Гамлета въ сценѣ на кладбищѣ, все таки ихъ изложеніе въ данномъ мѣстѣ трагедіи нельзя назвать благовременнымъ; онѣ внѣ дѣйствія, нисколько имъ не захвачены и ничѣмъ, кромѣ личности Гамлета, съ нимъ не связаны.

Но если указанный недостатокъ у Шекспира возна-

граждается, какъ замѣчено, другими достоинствами, то у писателей меньшаго размѣра, онъ бываетъ очевиднѣе, потому что вознаграждается весьма слабо, а порою и ничѣмъ не вознаграждается; притомъ, мысли, влагаемыя ими въ уста дѣйствующихъ, далеко не всегда отличаются высотою, или глубиною, или хотя бы оригинальностью выраженія; добро еще, если онѣ имѣютъ то достоинство, что суть мысли самого автора, а не взятыя на прокатъ ходячія мнѣнія, нравящіяся большинству именно своею низменностью.

Злоупотребленіе адвокатскими или фельетонистскими пріемами въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ, которое нынѣ встрѣчается такъ часто въ драмахъ, конечно, существовало и въ древности. Это подтверждается замѣчаніемъ Аристотеля, что древніе поэты влагали въ уста своихъ лицъ рѣчи политическія, рѣчи истинно-государственныхъ людей, а современные ему—рѣчи риторическія, адвокатскаго пошиба разглагольствованія *).

Говоря о характерахъ, мы показали, что изображенія ихъ скорѣе удаются начинающимъ поэтамъ, чѣмъ распорядокъ дѣйствія; было бы, конечно, опрометчиво повторить тоже относительно изображенія ума, но нельзя не замѣтить, что нерѣдко писатели, въ тотъ относительно ранній періодъ своей дѣятельности, когда они начинаютъ чувствовать свою силу, когда у нихъ скопляется значительный запасъ мыслей, еще не улегшихся и не вполнѣ установившихся, еще носящихъ на себѣ слѣды той умственной раздражительности, которой сопровождается рожденіе мысли, — что въ этотъ періодъ они наиболѣе расположены къ выраженію своихъ мы-

*) *Піитика*, гл. VI § 14.

слей, что они такъ сказать съ неумѣренностью и расточительностью спѣшатъ блеснуть своимъ умственнымъ богатствомъ; оттого-то въ сочиненіяхъ, написанныхъ ими въ это время, мысли занимаютъ столь замѣтное мѣсто; позже онѣ будутъ выражаться быть можетъ съ большей глубиной и основательностъю, но не будутъ уже такъ на виду, особенно потому, что въ выраженіи ихъ не будетъ свѣжести молодого одушевленія автора, впервые сознающаго свою силу и умственную зрѣлость. Въ такой именно періодъ авторства, по всѣмъ вѣроятіямъ, и написанъ *Гамлетъ* *).

Считаемъ почти излишнимъ добавлять, что мысли, влагаемыя въ уста дѣйствующихъ, должны соотвѣтствовать ихъ личности, степени ихъ умственнаго развитія, положенія и т. д. Авторъ, конечно, можетъ и раздѣлять ихъ самъ, но обязанъ выразить ихъ такъ, чтобы онѣ казались именно мыслями того лица, которое ихъ высказываетъ въ піесѣ.

II.

Способъ подражанія въ трагедіи. — Драматическая форма. — Ея сущность. — Ошибочность правилъ, выведенныхъ изъ особенностей второстепенныхъ обстоятельствъ у поэтовъ разныхъ временъ и народовъ.— Примѣры.—Сценическое осуществленіе драмы.—Связь его съ главнымъ обстоятельствомъ трагическаго дѣйствія. — Мнѣніе Аристотеля.—Чтеніе и представленіе.—Необходима ли сцена для драмы.—Понятіе о сценичности. — Случаи, когда сцена приноситъ вредъ драматическому искусству.—Заключеніе.

Мы говорили доселѣ о предметахъ подражанія въ трагедіи; о томъ *чему* подражаютъ трагическіе поэты въ своихъ произведеніяхъ или *что* они въ нихъ изо-

---

*) Тоже, кажется, можно сказать и относительно *Горе отъ ума*.

бражаютъ; сюда относятся: во первыхъ, жизнь человѣческая, дѣйствія, и притомъ дѣйствія извѣстнаго качества; во вторыхъ людскіе характеры, нравы, умъ, чувства, страсти, волненія. Теперь намъ предстоитъ разсмотрѣть способъ подражанія въ трагедіи, то есть самую форму произведеній, которой по преимуществу усвоено имя драматической, хотя въ извѣстномъ смыслѣ и о поэтѣ эпическомъ можно сказать, что онъ драматиченъ *).

Въ теченіи нашего изслѣдованія мы послѣдовательно и постепенно указывали на особенности драматической формы; сперва на ея внѣшнія признаки, на ея внѣшнее отличіе отъ формы эпической, затѣмъ на ея органическую связь не только съ изображеніемъ дѣйствія въ его *становленіи*, съ драматичностью въ тѣсномъ смыслѣ, но и съ изображеніемъ дѣйствія извѣстнаго качества, именно дѣйствія трагическаго, дѣйствія страшнаго и достойнаго состраданія. Стало быть, намъ въ этомъ отдѣлѣ не предстоитъ говорить о драматической формѣ по существу, по крайности по отношенію къ трагедіи **).

Равнымъ образомъ, мы постоянно указывали, что всѣ толки о внѣшней, обязательной яко бы для всѣхъ драматическихъ произведеній формѣ не имѣютъ серьезнаго значенія. Мы показали, что форма трагедіи есть ея органическая форма; что она зачинается, развивается и рождается вмѣстѣ съ ея идеей ***) въ Платоновскомъ смыслѣ слова. Оттого-то она внѣшнимъ образомъ мо-

---

*) Ср. Отд. I, гл. II, стр. 10.

**) Наши соображенія о комедіи въ этомъ отношеніи см. ниже Отд. VI, гл. V.

***) Сравни ниже *Три письма о Пушкинѣ*, I.

жетъ быть весьма разнообразна; самый строй трагедіи различается по личности писателя, въ зависимости отъ общаго строя жизни его времени, у одного и того же поэта,—отъ періода его дѣятельности, когда она написана. Такъ, греческая трагедія представляетъ большую сосредоточенность дѣйствія и ея начало всегда лежитъ не далеко отъ конечной катастрофы трагическаго героя; въ ней есть хоръ, или народная толпа, не только свидѣтельница, но (въ лучшихъ трагедіяхъ) и участница въ дѣйствіи. Шекспировская драма, напротивъ, обнимаетъ гораздо бо̀льшій періодъ времени и развивается съ большей исторической послѣдовательностью, причемъ порою какъ бы мимоходомъ отмѣчаются второстепенные факты чисто лѣтописнымъ образомъ, такъ сказать единственно къ свѣдѣнію зрителя *). Но не взирая на такое различіе въ строѣ, на такое внѣшнее несходство, по существу форма трагедіи одинакова и у грековъ, и у Шекспира, ибо она объясняется присутствіемъ въ нихъ главнаго обстоятельства дѣйствія, именно страданія.

Всѣ ошибочныя правила о формѣ, какъ о чемъ-то самостоятельномъ и обязательномъ для всѣхъ трагедій проистекали и доселѣ проистекаютъ именно изъ того, что не обращая вниманія на главное и существенное, предъявляютъ къ поэтамъ требованія, основанныя на признакахъ внѣшнихъ, случайныхъ и второстепенныхъ; на особенностяхъ встрѣчающихся у того, или иного писателя, особенностяхъ временныхъ и мѣстныхъ, возводимыхъ въ общее правило. Напримѣръ, псевдоклассическая теорія драмы ставила въ законъ извѣстныя условія времени и мѣста, при которыхъ яко бы непремѣнно

*) Ср. Отд. I, гл. IX, стр. 64, 65.

должно совершаться трагическое дѣйствіе, и считала форму, гдѣ такія условія соблюдены, самой совершенной. Мы уже приводили относящееся сюда разъясненіе Лессинга *). Подобное же мы видимъ у нѣкоторыхъ современныхъ критиковъ, которые, замѣтивъ справедливо, что въ трагедіяхъ Шекспира, напримѣръ, часто, хотя далеко не всегда, присутствуетъ элементъ борьбы *), начинаютъ считать именно его за главное обстоятельство трагическаго дѣйствія, ищутъ его всюду и готовы отказать въ наименованіи драматическаго тому произведенію, гдѣ онъ не встрѣчается; между тѣмъ присутствіе сказаннаго элемента, правда, характернаго, но во всякомъ случаѣ второстепеннаго, для многихъ произведеній Шекспира, объясняется не столько потребностями драмы, сколько строемъ англійской жизни, англійской исторіи, которой поэтъ былъ олицетворителемъ. Понятно, что въ другихъ странахъ, при отличномъ строѣ жизни, этотъ элементъ уступитъ мѣсто иному, столь же характерному для произведеній выразителя этой жизни, какъ и борьба для жизни англійской. Требовать же непремѣннаго присутствія обстоятельства борьбы столь же нелѣпо, какъ еслибъ мы ставили въ вину Шекспиру отсутствіе обстоятельства узнанія, столь характернаго для античной трагедіи, какъ таковой, но не какъ для трагедіи вообще. Или же если бы мы упрекали Шекспира въ томъ, что въ его міросозерцаніе не входитъ идея рока, присутствующая столь замѣтно въ трагедіяхъ греческихъ, не потому что онѣ трагедіи, то есть произведенія, возбуждающія и очищающія въ насъ страхъ и состраданіе, а потому, что сказанная идея входила въ

*) Ср. Отд. I, гл. VII, стр. 37, 38.
**) Ср. ниже Отд. VI, гл. III.

народно-религiозное созерцанiе грековъ. Подобно, было бы нелѣпо не считать произведенiй испанской и французской драматургiи трагедiями *единственно* потому, что въ нихъ господствуютъ идеи условной чести, или придворнаго благоприличiя, хотя усиленное обращенiе на нихъ вниманiя въ извѣстной мѣрѣ и помѣшало сказаннымъ драматургамъ стать истинными трагиками. Равно было бы нелѣпо утверждать, что тѣ произведенiя, гдѣ сказанныя идеи не выражаются, не достойны имени драматическихъ.

Еще менѣе основательно требовать отъ драматическихъ поэтовъ, чтобы они изображали одинъ и тотъ же фактъ вдвойнѣ, сперва въ видѣ событiя, а потомъ въ видѣ разсказа о немъ, потому что подобное встрѣчается у Шекспира, хотя и у него обычно только разсказъ имѣетъ значенiе драматическое. А между тѣмъ неискустные критики несоблюденiе такого выдуманнаго ими правила готовы считать за великiй недостатокъ, чуть ли не за отсутствiе драматизма. При этомъ, конечно, берется въ соображенiе единственно первичное различiе эпоса отъ драмы; именно, что въ первомъ авторъ разсказываетъ о прошломъ, а во второй дѣйствiе изображается въ становленiи. Но въ драмѣ авторъ имѣетъ право вставить разсказъ въ уста одного изъ лицъ и безъ изображенiя самого факта на сценѣ, конечно подъ условiемъ, чтобы онъ, какъ и все выставляемое въ драмѣ, былъ захваченъ дѣйствiемъ, имѣлъ значенiе драматическое, то есть подвигалъ дѣйствiе, способствовалъ его становленiю въ данной сценѣ и обнаруженiю характера слушающаго, или, еще лучше, велъ бы къ перелому въ дѣйствiи, возникновенiю трагическаго момента (напр. разсказъ возбуждаетъ въ Макдуфѣ истинно-трагическiя страданiя).

Итакъ, въ настоящемъ отдѣлѣ мы могли бы по отношенію къ драматической формѣ ограничиться только сдѣланнымъ сейчасъ краткимъ повтореніемъ уже прежде изложеннаго, если бы въ зависимости отъ формы не стояло осуществленіе драмы на сценѣ. Этимъ-то мы и займемся теперь.

Припомнимъ, что Аристотель, говоря о томъ, что сильнѣйшее состраданіе возбуждаютъ въ насъ бѣдствія не отдаленныя по времени и мѣсту, а близкія, указываетъ и на значеніе сценическаго искусства. Именно онъ говоритъ, что „естественно что тѣ, которые передаютъ ихъ (эти бѣдствія или страданія) съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ,— вообще посредствомъ сценическаго искусства,—особенно возбуждаютъ состраданіе; ибо они приближаютъ къ намъ бѣду, показываютъ ее вблизи, передъ нашими глазами *).

Эти слова превосходно объясняютъ существенную связь между трагедіей и ея сценическимъ осуществленіемъ. Возможность же сценическаго представленія обусловливается самой драматической формой, гдѣ дѣйствіе изображается не какъ прошлое, а какъ постепенно развивающееся предъ нашими глазами настоящее. Повѣсти или поэмы, гдѣ повѣствуется о прошломъ, не представишь въ лицахъ; правда, ее можно болѣе или менѣе искусно прочесть и при этомъ дополнить голосомъ и отчасти выраженіемъ лица впечатлѣніе, производимое разсказомъ автора, а равно дать почувствовать другимъ многія художественныя красоты произведенія, для нихъ скрытыя или являющіяся въ туманномъ и неотчетливомъ видѣ. Въ самомъ дѣлѣ, хорошій чтецъ невольно передаетъ и свое пониманіе читаемаго, именно потому, что

---

*) См. Отдѣлъ I, гл. III, стр. 14, 15.

придаетъ соотвѣтствующее выраженіе словамъ автора или рѣчамъ выведенныхъ имъ лицъ. Въ словахъ автора, напримѣръ, есть тонкая иронія, ускользающая отъ невнимательнаго читателя; или въ нихъ, какъ говорится, слышится особое одушевленіе, особая значительность и важность тона, ѣдкое негодованіе, чистый восторгъ, сердечная боль, свѣтлая радость, — всѣ такія и подобныя чувства, которыя, повторяемъ, *какъ-будто слышатся* въ тонѣ разсказа, хорошій чтецъ передаетъ голосомъ, чрезъ что дѣлаетъ ихъ болѣе понятными и ясными для слушателя; равно, онъ тѣмъ же средствомъ дорисовываетъ до извѣстной степени изображенныхъ авторомъ лицъ. Онъ научаетъ своихъ слушателей читать художественныя произведенія, вникать въ ихъ смыслъ, понимать ихъ красоты. Вотъ почему для учителя словесности такъ важно быть хорошимъ чтецомъ, и всякій, у кого былъ хорошій учитель, всякій, часто слышавшій хорошее чтеніе, знаетъ по собственному опыту, что благодаря этому, онъ или впервые полюбилъ поэзію, или же полюбилъ ее больше, чѣмъ прежде; что онъ сталъ чувствовать ея красоты въ началѣ безсознательно или полусознательно, а потомъ научился и самъ понимать и цѣнить ихъ.

Дѣло сценическаго представленія, однако, не ограничивается развитіемъ нашего пониманія драматическихъ произведеній, хотя хорошее исполненіе піесъ научаетъ насъ и этому; оно прямо усиливаетъ въ насъ то именно впечатлѣніе, которое свойственно производить драматическимъ произведеніямъ, которое служитъ ихъ отличительнымъ признакомъ. Въ трагедіи оно усиливаетъ страхъ и состраданіе; въ комедіи—смѣхъ *).

---

*) О комедіи ср. ниже, Отд. VI, гл. V.

Не взирая на такое значеніе сценическаго искусства, оно не существенно для искусства драматическаго; т. е., другими словами, строго говоря, драма можетъ обойтись и безъ сцены. „Сила трагедіи,—говоритъ Аристотель,—должна высказываться и безъ состязанія (т. е. представленія) и актеровъ“ *). Притомъ, по его мнѣнію, страхъ и состраданіе могутъ возбуждаться и внѣшними средствами, простымъ зрѣлищемъ, простымъ, чисто театральнымъ эффектомъ; но тѣ же чувства могутъ порождаться искуснымъ распорядкомъ дѣйствія въ трагедіи, и послѣднее, конечно, обнаруживаетъ болѣе совершеннаго поэта **).

Хорошая піеса *должна* производить сильнѣйшее впечатлѣніе со сцены, но всякій по опыту знаетъ, что это не всегда бываетъ; что превосходныя піесы со сцены нерѣдко кажутся непонятными, скучными, вялыми, по неискусству ли актеровъ, или по тому, что онѣ дурно поставлены; что актеры, даже и даровитые, какъ говорится, взялись за нихъ не такъ, какъ слѣдуетъ. Въ такихъ случаяхъ критики, не умѣющіе расчленить піесу отъ ея исполненія и вообще люди, мало понимающіе въ искусствѣ, нерѣдко утверждаютъ, будто піеса *не сценична*.

Слово „сценичность“ нынче въ довольно большомъ ходу; оно, конечно, не ново; Лессингъ, случалось, говорилъ о сценичности или пригодности для театра той или иной піесы, того или иного дѣйствія, но при этомъ онъ всегда имѣлъ въ виду не какія нибудь особыя, прямо театральныя условія, а достоинства піесы, какъ

*) *Піитика*, VI, 18. По переводу Ордынскаго, стр. 11.
**) *Піитика*, XIV, 1.

драматическаго произведенія; въ этомъ отношеніи онъ не противополагалъ сценическаго драматическому. Нынѣ же подъ словомъ „сценичность" разумѣютъ особую приспособленность піесы къ сценѣ, отчего, будто бы, ее и легко играть, и она легко смотрится.

Если вникнуть въ сказанныя условія сценичности, то станетъ очевидно, что они требуютъ отъ драматурга: во 1-хъ, подчиненія условному вкусу публики въ данное время, напримѣръ, любви къ грубому смѣху, или сентиментальности, къ обилію тирадъ на модныя темы, или къ чисто внѣшнимъ театральнымъ эффектамъ; во 2-хъ, подчиненія автора требованіямъ актеровъ. Словомъ, предъявляются требованія анти-художественныя, быть можетъ способствующія успѣху пьесы въ данную минуту, но умаляющія ея достоинства; требованія, способныя превратить театръ изъ учрежденія художественнаго въ чисто промышленное, а автора въ простого поставщика ходкаго на театральномъ рынкѣ товара. Эти требованія равно унизительны какъ для драматурга, такъ и для публики, и для актеровъ. Драматургъ, поддѣлываясь подъ чужой вкусъ и мнѣнія ради успѣха, обнаруживаетъ значительную долю нравственнаго, если не рабства, то все же нравственнаго лакейства. Какія же чувства онъ, въ такомъ случаѣ, можетъ возбуждать въ зрителяхъ, кромѣ того же лакейства и угодливости! Публика, страдающая, конечно, всегда извѣстными недостатками, полагается настолько низменной, что не въ силахъ возвыситься до пониманія чего-либо получше того, къ чему привыкла, то есть въ сущности пошлаго смѣха или глупой сентиментальности. Наконецъ, актеры при этомъ уже не считаются художниками, способными олицетворять изображенные драматическими художниками характеры, или

выражать возвышенныя чувства, движенія души, страсти, а жалкими комедіантами, ремесленниками, умѣющими играть только по привычному трафарету.

И такъ, „сценичными“ признаются не тѣ пьесы, которыя заслуживаютъ это имя по своимъ драматическимъ достоинствамъ, а пьесы, удобныя для исполненія, то есть не требующія отъ актеровъ особыхъ талантовъ и артистическаго труда. Предразсудокъ на счетъ мнимой сценичности, правда, поддерживается болѣе самолюбивыми, чѣмъ талантливыми артистами, утверждающими, будто бы плохія пьесы играть труднѣе, ибо-де въ нихъ актеру приходится многое добавлять отъ себя. Легко, однако, понять, какъ неосновательно такое мнѣніе; стоитъ только сдѣлать небольшое уподобленіе и спросить: что̀ труднѣе исполнить на фортепьяно, легенькую-ли и пошленькую польку, или же Бетховенскую сонату? Въ самомъ дѣлѣ, какой трудъ ждетъ артиста въ пьесѣ, гдѣ внѣшнія обстоятельства преобладаютъ надъ художественнымъ содержаніемъ, гдѣ трескучія разглагольствованія на модныя темы замѣщаютъ изображенія характеровъ, страстей, души человѣческой? Очевидно, въ такія пьесы актеръ ничего не можетъ внести, кромѣ своей личности, во всей ея простотѣ и естественности, своей комической или серьезной гримасы, своей манеры, своихъ рутинно-потѣшныхъ или приводящихъ слабонервныхъ зрительницъ въ истерическое состояніе переливовъ голоса и ужимокъ,—потому что въ нихъ нѣтъ мѣста для художественнаго сотворчества. Утверждать подобныя вещи все равно, что проповѣдывать будто четыре ариѳметическія дѣйствія требуютъ болѣе сообразительности, высшихъ математическихъ способностей, чѣмъ интегральное счисленіе!

Пресловутая „сценичность“, подчиненіе особымъ театральнымъ требованіямъ, истинное имя которыхъ рутина, наносили и доселѣ наносятъ не мало вреда драматическому искусству. Въ угоду имъ передѣлывались Шекспировскія пьесы; мы указывали на одну изъ нихъ, учиненную Дюма-отцомъ. И что же? въ этой-то нелѣпой передѣлкѣ пьеса исполняется во „Французскомъ театрѣ“, считающимся первымъ во всей Европѣ! Въ угоду ей, пьесы Шекспира примѣняли ко вкусу публики въ періодъ англійской реставраціи; на томъ же основаніи актеръ, составившій себѣ одно изъ самыхъ громкихъ артистическихъ именъ, Гаррикъ, передѣлывалъ не къ лучшему того же Шекспира, и нѣкоторыя изъ его искаженій пользуются и доселѣ правомъ гражданства на многихъ западно-европейскихъ сценахъ!

Такимъ образомъ, мы наткнулись на одно изъ противорѣчій между драматическимъ и сценическимъ искусствами. Подобныя противорѣчія извѣстны издревле; мы уже приводили слова Аристотеля о томъ, что даже хорошіе авторы въ его время портили свои піесы различными вставками въ угоду актерамъ! Сервантесъ пересталъ писать для сцены потому именно, что и въ его время драматурги были въ порабощеніи у актеровъ и въ своихъ піесахъ должны были угождать ихъ требованіямъ, писать удобныя *для нихъ* піесы.

Подобныя же обстоятельства помѣшали вполнѣ развиться несомнѣнному драматическому таланту Альфреда де-Мюссе. Смѣемъ думать, что и Гогольне ограничился бы *Ревизоромъ* и *Женитьбой*, если бы имѣлъ дѣло съ правильно устроеннымъ театромъ.

И въ музыкѣ, въ искусствѣ, подобно драматическому, требующимъ для своего полнаго осуществленія содѣйствія

художниковъ-исполнителей, встрѣчаются столь же печальныя явленія. Рутина, тупость, ремесленное отношеніе къ дѣлу и тамъ приводили не разъ къ отверженію геніальныхъ произведеній: солисты-скрипачи объявляли, что такихъ-то піесъ или партій играть нельзя, пѣвцы, что ихъ нельзя пѣть, капельмейстеры, что такая-то симфонія не возможна для оркестроваго исполненія; затѣмъ являлись артисты болѣе талантливые, болѣе понимающіе, и вещи, отвергнутыя по неудобству для исполненія (своего рода несценичности), оказывались перлами музыкальнаго искусства. Въ Петербургѣ *Женитьба* Гоголя была освистана; но стоило явиться Щепкину и поставить піесу, какъ слѣдуетъ, и публика поняла ее.

Второе противорѣчіе между театромъ и драмой заключается въ томъ, что театръ часто стремится стать простымъ зрѣлищемъ, беретъ на себя задачу удивлять зрителей совершенствомъ машинъ и декорацій, исторической вѣрностью, богатствомъ или роскошью костюмовъ; словомъ, превратить посѣтителя театра изъ совмѣстнаго зрителя и слушателя въ простого зрителя, глазѣющаго на аксесуары. И это явленіе существуетъ издревле, много разъ повторялось, и всегда, какъ и нынѣ, усиленная заботливость объ обстановкѣ свидѣтельствовала о паденіи литературнаго вкуса. У Аристотеля находимъ не одно указаніе, что и древне-греческій театръ, кажущійся намъ такимъ совершенствомъ при чтеніи древнихъ драматурговъ, былъ не изъятъ отъ подобныхъ уклоненій съ прямого пути. Мы уже приводили его слова о томъ, что ужасное и трогательное впечатлѣніе производилось при помощи спектакля, обстановки. Философъ замѣчаетъ, что для этого требуется не столько поэтическій талантъ, сколько большія из-

держки. Были и такія піесы, гдѣ авторы заботились единственно о томъ, чтобы поразить различными эффектами, различными чудодѣйствами обстановки и театральныхъ машинъ, ни мало не заботясь о существенныхъ требованіяхъ искусства. Аристотель презрительно говоритъ о нихъ, какъ о людяхъ, ничего не смыслящихъ въ трагическомъ искусствѣ. И только развѣ про подобныя піесы и можно говорить, что драма предназначается *непремѣнно* для сцены!

Вся бѣда въ нарушеніи правильной соподчиненности; забывается, что не піесы пишутся для театра, а, напротивъ, театръ существуетъ для достодолжнаго исполненія піесъ; что не драматурги обязаны подчиняться какимъ-то театральнымъ условіямъ, а театръ заботиться о томъ, чтобы доставлять успѣхъ истинно-драматическимъ произведеніямъ. Въ правильно поставленномъ театрѣ, при выборѣ піесъ будутъ руководствоваться ихъ драматическими достоинствами, а не ихъ пресловутой сценичностью; распорядители сцены будутъ прилагать вящую заботу не о вѣрности, богатствѣ или роскоши костюмовъ и декорацій, а о томъ, чтобы драма производила достодолжное, ей свойственное впечатлѣніе на зрителя, чтобы исполненіе уясняло ея художественныя красоты. Артисты будутъ заботиться объ изученіи ролей, о томъ, чтобы вѣрно олицетворить характеры, правдиво выражать чувства, волненія, страсти, страданія лицъ; они станутъ обращать вниманіе на главное и существенное въ своихъ роляхъ и на то, чтобы доставить успѣхъ не себѣ лично, но всей піесѣ. Только такой театръ способенъ быть пособникомъ трагическаго поэта.

Высказанныя нами вкратцѣ мысли о правильномъ

отношеніи между драматическимъ и сценическимъ искусствами могутъ послужить предметомъ особаго изслѣдованія, но дальнѣйшее ихъ развитіе неумѣстно въ разсужденіи, посвященномъ собственно драмѣ. Мы коснулись этихъ отношеній по скольку то было необходимо для уясненія второстепенной составной части трагедіи, которую Аристотель обозначалъ терминомъ „наглядностей“, то есть ея сценическаго осуществленія.

III.

Средства подражанія въ трагедіи. — Стихъ врожденная способность человѣка.—Стихъ и поэтъ.—Какъ образовался трагическій стихъ.—Какими качествами долженъ обладать трагическій стихъ.

Переходимъ къ разсужденію о средствахъ подражанія въ трагедіи. Въ древности ихъ было два: слово и музыка; въ новой трагедіи, по отсутствію въ ней хора, музыка не можетъ уже считаться прямымъ средствомъ подражанія; хотя, конечно, нельзя утверждать, чтобъ она вполнѣ отсутствовала нынѣ въ драматическомъ театрѣ.

Слово въ художественныхъ произведеніяхъ, что извѣстно было даже monsieur Журдену, является въ видѣ мѣрной рѣчи, или стиха, и рѣчи лишенной ритма, или прозы.

Стихъ врожденъ человѣку, также какъ и музыка. Нѣтъ народа, у котораго не было бы пѣсни, хотя, конечно, не всѣ народы одинаково одарены способностью къ поэзіи и музыкѣ; народы, какъ и отдѣльныя лица, бываютъ въ этомъ, какъ и другихъ отношеніяхъ, даровиты или бездарны.

Въ народной пѣснѣ слово и музыка сливаются въ одно цѣлое; для нашей цѣли было-бы безполезно изслѣ-

довать, являлись ли онѣ первоначально въ полномъ гармоническомъ сочетаніи, или же одна изъ стихій преобладала надъ другою; весьма возможно, что у разныхъ народовъ, и даже у отдѣльныхъ творцовъ народныхъ пѣсень, сочетаніе обоихъ средствъ подражанія обнаруживалось въ безконечно-разнообразныхъ степеняхъ. Равно, у отдѣльныхъ народовъ главенственное значеніе въ пѣснѣ могло предаваться то той, то другой изъ ея стихій; нашъ народъ по видимому склоняется на сторону слова, утверждая, что изъ пѣсни *слова* не выкинешь.

Какъ бы то ни было, съ теченіемъ времени, по общему закону органическаго развитія, одно цѣлое расчленилось, и каждый элементъ обособился въ отдѣльное искусство. Размѣренная, ритмическая рѣчь образовала стихъ, ставшій средствомъ поэтическаго подражанія.

Врожденность ритмической рѣчи у человѣка вообще (никто вѣдь не рѣшится утверждать, будто стихъ былъ нарочно придуманъ) указываетъ, что стихомъ долженъ пользоваться только тотъ, у кого онъ является какъ прирожденное дарованіе; у кого думы, чувства, мысли, которыя онъ хочетъ выразить, уже при самомъ замыслѣ, если и не являются прямо въ ритмической рѣчи, то такъ сказать зарождаются въ ея предчувствіи; вѣдь и отвлеченныя мысли формулируются не сразу, но ученые, конечно, при ихъ зарожденіи, предчувствуютъ будущую формулу мысли, будь то математическая, философская или иная научная мысль.

Стихотворная рѣчь до того свойственна поэтамъ, что съ древности представленіе объ одномъ связывалось неразрывно съ представленіемъ о другомъ; отсюда, судя по однимъ внѣшнимъ признакамъ, ошибочно почитали

за поэтовъ всѣхъ, кто пишетъ стихами,—что, впрочемъ, въ извѣстной мѣрѣ продолжается и доселѣ. Вотъ почему мы у Аристотеля встрѣчаемъ замѣчаніе о неправильности такого смѣшенія; стихи могутъ писать и не поэты. Приводится примѣръ Емпедокла, писавшаго въ стихахъ о врачебномъ искусствѣ. По мнѣнію Аристотеля нельзя, вообще, считать человѣка поэтомъ только потому, что онъ пишетъ стихами, хотя бы онъ, какъ Херемонъ въ своемъ *Кентаврѣ*, и употреблялъ стихи разной мѣры. Въ самомъ дѣлѣ, способность къ ритму встрѣчается порою независимо отъ творческаго таланта, въ видѣ такъ сказать чисто слуховой способности; человѣкъ съ большей или меньшей легкостью владѣетъ размѣрами, ему безо всякаго труда даются риѳмы, онъ пишетъ звучные стихи, но стихи его не богаты содержаніемъ: они по большей частью только перепѣвы другихъ поэтовъ. Про такихъ людей часто говорятъ, что они владѣютъ стихомъ, хотя вѣрнѣе бы говорить, что ими владѣетъ стихъ. Сюда же принадлежитъ большинство такъ называемыхъ импровизаторовъ; людей, говорящихъ звучные стихи на заданную тему; чаще такіе люди вовсе не обладаютъ поэтическимъ талантомъ, или обладаютъ имъ въ самой слабой степени: ихъ звучные стихи ничего въ себѣ не заключаютъ, кромѣ такъ называемыхъ общихъ мѣстъ *).

Ритмъ, пригодный для трагедіи, былъ по словамъ Аристотеля найденъ не сразу. Трагедія постепенно образовалась изъ такъ называемой сатирической драмы, въ которой употреблялся трохеическій тетраметръ, какъ размѣръ, ближе подходящій къ плясовому, ибо въ ней

---

*) Ср. *Разгвооры Гете*, ч. I, 221—223.

пѣсней сопровождалась пляска сатировъ. Но когда въ драму были введены рѣчи дѣйствующихъ, то, какъ выражается греческій философъ, „сама природа навела (поэтовъ) на соотвѣтствующій размѣръ“, именно ямбъ *), потому что ямбъ изо всѣхъ метровъ болѣе всего соотвѣтствуетъ живой рѣчи. Доказательство этому Аристотель видитъ въ томъ, что въ разговорѣ чаще всего встрѣчаются именно ямбы, а не иной размѣръ. Въ другомъ мѣстѣ онъ замѣчаетъ, что ямбъ полонъ движенія, подвиженъ, а потому такъ и удобенъ для драмы **).

Такимъ образомъ выборъ метра былъ обусловленъ самымъ предметомъ и способомъ трагическаго подражанія. Дѣйствующія лица въ драмѣ, однако, ведутъ не простые разговоры; ихъ рѣчами выражаются душевныя движенія, волненія, страсти, характеры; они говорятъ съ различною степенью напряженія, въ разныхъ темпахъ. Стихъ долженъ быть способенъ уловить всѣ эти оттѣнки драматической рѣчи, а для того онъ долженъ обладать значительною подвижностью, разнообразными паденіями, или каденцами, и цезурами (остановками). Именно потому, что стихъ дѣйствительно обладаетъ свойствомъ рельефнѣе передавать, чѣмъ проза, разнообразные оттѣнки рѣчи, онъ и предпочтительнѣе прозы для трагедіи, хотя, конечно, мы не станемъ утверждать, что аритмическая рѣчь вовсе не годится для драмы: вѣдь не только рѣчь, но и музыка бываетъ аритмической ***).

---

*) *Піитика,* IV, § 13, 14; ср. также XXII, 16.

**) L. c. XXIV, 8.

***) Замѣчательно, что у актеровъ способность произносить стихи въ драмѣ всегда бываетъ врожденной; кто отъ природы не обладаетъ такъ сказать чувствомъ стиха, тотъ никогда не научиться *говорить*

IV.

Стихъ Шекспира. — Его постепенное развитіе и особенности.—Понятіе о драматическомъ стихѣ.—Формальные законы стиха.—Языкъ Шекспира.

Весьма поучительно прослѣдить за развитіемъ Шекспировскаго стиха, именно какъ средства драматическаго подражанія. Шекспиръ уже засталъ тотъ стихъ, которымъ самъ пользовался въ драмахъ. То такъ называемый (по утребленію въ героическихъ поэмахъ) *героическій* стихъ въ десять, одиннадцать слоговъ весьма близкій къ нашему пятистопному ямбу, съ нѣкоторыми особенностями, свойственными англійскому стихосложенію, напр. замѣной ямба въ первой стопѣ хореемъ, или

стихи. Передъ А. Н. Островскимъ, въ краткое время его управленія московскимъ театромъ, два актера конкуррировали на репетиціи въ одной и той же роли. Піеса была въ стихахъ. «Вы прекрасно *читаете* стихи сказалъ онъ одному,—но онъ (указывая на конкуррента) *говоритъ* ихъ, а это-то и требуется въ драмѣ». У кого нѣтъ врожденнаго чувства стиха, для того онъ остается всегда чуждой стихіей; такой актеръ можетъ научиться болѣе или менѣе искусно читать стихи, но не говорить ихъ; для него стихъ не станетъ родной рѣчью, онъ не въ силахъ забыть, что произноситъ стихи и невольно отчеканиваетъ, подчеркиваетъ размѣръ и отбиваетъ, хотя бы едва замѣтно, концы стиховъ. У актера же съ врожденнымъ чувствомъ стиха, стихи льются, какъ живая рѣчь; онъ знаетъ, что ритмъ скажется самъ собою, что нѣтъ надобности усиленно выдавать его. Такіе актеры всегда обладаютъ болѣе значительными творческими способностями, являются не просто полезными исполнителями, а талантливыми художниками. Щепкинъ, Шумскій и Самаринъ, особенно первые два, всегда *говорили* стихи. Когда актеръ только читаетъ стихъ, то рѣчь его бываетъ напряженной и эта напряженность мѣшаетъ правдивости выраженія; прибавлю еще, что Мочаловъ говорилъ стихи, а Каратыгинъ ихъ декламировалъ. Чтеніе у Каратыгина было доведено до большой степени совершенства: онъ хвалился, что одинъ и тотъ же монологъ онъ можетъ прочесть съ одинаковой ясностью и въ пять и въ двѣ минуты, но у него не было разнообразія въ темпахъ отдѣльныхъ фразъ, то есть онъ произносилъ ихъ всѣ съ равной скоростью, или медленностью; у Мочалова, напротивъ, было огромное разнообразіе въ темпахъ, отчего рѣчь была совсѣмъ живая.

трехсложной стопой. Въ началѣ своей дѣятельности Шекспиръ писалъ болѣе *правильными*, какъ ихъ называютъ, стихами, то есть стихами съ равнымъ количествомъ стопъ въ каждомъ и стараясь притомъ умѣстить мысль въ одномъ, или двухъ стихахъ; равнымъ образомъ чаще онъ прибѣгалъ къ риѳмѣ. Но въ дальнѣйшей своей дѣятельности, онъ нарушилъ именно эту правильность ради большей подвижности, выразительности и драматичности рѣчи. Онъ сталъ допускать болѣе частые переносы рѣчи изъ одного стиха въ другой; причемъ много стиховъ подъ рядъ построены указаннымъ образомъ и составляютъ какъ бы одинъ непрерывный стихъ. Это особенно замѣтно въ разсказахъ *). Въ быстрыхъ переговорахъ, когда лица, какъ говорится, перебрасываются словами, Шекспиръ, какъ и его предшественники, употреблялъ полустишія (трехстопные стихи). Затѣмъ, оставаясь вѣренъ основному пятистопному стиху, Шекспиръ, когда того требовала драматичность, выраженіе извѣстной напряженности рѣчи, варьировалъ его вставками стиховъ разной мѣры отъ одно-до шестистопнаго. Въ самомъ дѣлѣ, отрывистое восклицаніе, когда оно должно быть сказано съ особымъ удареніемъ, съ особой силой, прекрасно выразится одностопнымъ, или двухстопнымъ стихомъ **). Равно съ драматической точки

---

*) См. напримѣръ разсказъ джентельмена Кенту о впечатлѣніи, произведенномъ на Корделію извѣстіемъ о несчастіи съ Лиромъ (Актъ IV, сц. III); или въ *Бурѣ* разсказъ Просперо Мирандѣ о его изгнаніи (Актъ I, сц. II). Байронъ въ своихъ драмахъ слѣдовалъ подобному же строенію стиха; эти постоянные переносы рѣчи изъ стиха въ стихъ, это непрерывное его теченіе придаютъ стиху особую текучесть и упругость стальной пружины; современные Байрону педанты именно за это упрекали его стихъ въ прозаичности.

**) Примѣры этого, хотя бы въ заключительномъ монологѣ II акта въ *Гамлетѣ*.

зрѣнія не все равно слѣдуютъ ли другъ за другомъ два пятистопныхъ стиха, или четырехстопный и шестистопный, хотя общее число слоговъ въ нихъ и будетъ одинаково, а потому, повидимому, для ихъ произношенія потребуется равное количество времени; большая, однако, разница въ впечатлѣніи, производимомъ стихами равной или неравной мѣры, въ томъ, что одна половина мысли будетъ выражена быстрѣе, а вторая съ большей медлительностью, и даже нѣкоторою тяжеловѣстностью именно въ силу того, что на ея изложеніе употреблено шесть стопъ, и т. д.

Совокупность такихъ отступленій отъ однообразнаго героическаго размѣра и составляетъ то, что начинаютъ звать *драматическимъ стихомъ* *). Понятно, что подобныя отступленія тогда правильны и имѣютъ значеніе, когда вызваны, какъ у Шекспира, драматическими условіями.

На всѣхъ ступеняхъ нашего изслѣдованія мы обращали вниманіе на формальное отношеніе къ искусству, на формалные законы, основанные на внѣшнихъ признакахъ. То же приходится отмѣтить и относительно стиха. Именно Шекспировскій стихъ подвергался долгому гоненію за его мнимую неправильность; свободное

*) Наши переводчики Шекспира почти вовсе не передаютъ строя его стиха, они упускаютъ изъ виду именно его драматичность, за то тщательно сохраняютъ такъ называемые куплеты, то есть риѳмованныя двустишія въ концѣ сценъ, имѣвшія въ англійскомъ театрѣ чисто техническое значеніе, въ родѣ нашего режиссерскаго звонка, или повѣстки, дающей знать рабочимъ о близкой перемѣнѣ декорацій. Сверхъ того они необычайно заботятся о правильности стиха, о неприкосновенности его пятистопности; ради ея сохраненія не рѣдко вставляются эпитеты и слова вовсе не существующія у Шекспира. Правильность стиха ставится ими выше вѣрности перевода. Такъ-то понимаютъ драматическую рѣчь! Къ сожалѣнію, и нѣкоторые изъ нашихъ драматурговъ переняли у Шекспира относительно стиха только куплеты.

обращеніе со стихомъ, доказывающее полное владѣніе имъ, ставилось въ упрекъ Шекспиру, относилось на счетъ его невѣжества или малой образованности. Дѣло доходило до того, что нѣкоторые издатели брались за исправленіе стиха, за приведеніе его въ правильный размѣръ. Въ этомъ отношеніи немало потрудился Стивенсъ; особенно ему не давало покоя, когда четырехстопный стихъ стоитъ рядомъ съ шестистопнымъ: ему казалось столь удобно, при помощи легкой перестановки словъ, добиться вожделенной для него правильности!

Какъ извѣстно, сверхъ стиха Шекспиръ употреблялъ и прозу; ею написано большинство комическихъ сценъ, а равно почти всѣ проходныя сцены, то есть такія, гдѣ излагается дальнѣйшій, чисто историческій ходъ дѣйствія. Иногда. впрочемъ, онъ прибѣгалъ къ прозѣ и въ важные моменты дѣйствія; такъ, напримѣръ, въ *Юліи Цезарѣ*, послѣ убійства Цезаря, Брутъ обращается къ народу съ прозаическою рѣчью. Брутъ старается говорить по возможности холодно и немногословно, дабы не дать повода думать будто онъ хочетъ подольститься къ народу, его задобрить и переманить на свою сторону. Его сжатая рѣчь носитъ на себѣ дѣловой характеръ, и эти-то ея особенности, при отсутствіи перемѣнъ въ душевномъ состояніи и его напряженіи, конечно, рельефнѣе передаются въ прозѣ. Другими словами, рѣчь Брута, по самой своей сущности, аритмическая.

Языкъ писателя самое могучее изъ его средствъ, а потому скажемъ нѣсколько словъ и о языкѣ Шекспира. Когда заходитъ о немъ рѣчь, то обычно на первый планъ выдвигается то обстоятельство, что Шекспиръ не рѣдко прибѣгалъ къ эвфуизмамъ и кончетти, то есть къ искусственнымъ выраженіямъ, претендующимъ на особую точ-

ность и правильность рѣчи, и къ через-чуръ тонкимъ остроумнымъ сближеніямъ; вслѣдствіе этого у многихъ составляется весьма ложное представленіе о языкѣ Шекспира. Лексиконъ Шекспира одинъ изъ самыхъ обширныхъ; въ немъ насчитывается до 15.000 словъ. Отсюда уже можно заключить, что каждое изъ выводимыхъ имъ лицъ говоритъ свойственнымъ ему языкомъ; говори всѣ они болѣе или менѣе одинаковымъ языкомъ, очевидно автору потребовалось-бы гораздо меньшее количество словъ. Какъ бѣденъ въ лексическомъ отношеніи условный придворный языкъ Корнеля и Расина! Затѣмъ, весьма трудно указать на какую-нибудь особенность въ языкѣ или слогѣ Шекспира, какъ на главенствующую, или преимущественную: этихъ особенностей многое множество; они въ зависимости отъ дѣйствующихъ лицъ, отъ склада ихъ ума, отъ великаго разнообразія ихъ характеровъ, отъ испытываемыхъ ими волненій, одержаній и страстей въ разной степени напряженія. Про языкъ Шекспира можно сказать, что онъ бываетъ напыщенъ, простъ, торжественъ, разговоренъ, важенъ, пошелъ, холоденъ, страстенъ, цвѣтистъ, отвлечененъ, глубокомысленъ, пустъ, тривіаленъ, грубъ, суровъ, нѣженъ и тонокъ; но сколько бы еще оттѣнковъ рѣчи мы ни подбирали, и какія бы изъ нихъ въ данную минуту ни звучали въ устахъ того, или иного лица, — всегда вы слышите живую рѣчь живого человѣка! *). Конечно, это не простой разговорный языкъ,

*) Въ этомъ отношеніи большинство русскихъ переводовъ Шекспира заставляютъ желать многаго. Языкъ въ нихъ однообразенъ и черезъчуръ книженъ, тонъ приподнятъ и вздутъ. Какъ извѣстно, одинъ изъ нашихъ критиковъ, не знающій Шекспира въ подлинникѣ, на основаніи переводовъ пришелъ къ комическому заключенію, будто всѣ Шекспировскія лица говорятъ однимъ и тѣмъ же языкомъ. Какое нежданное и правдивое осужденіе языка большинства нашихъ переводовъ!

но вѣдь и драма не разговоръ; разговорный языкъ приличествуетъ развѣ „діалогамъ". Считаемъ не лишнимъ указать на то обстоятельство, что у Шекспира языкъ героя трагедіи обычно богаче и словами, и оборотами, чѣмъ остальныхъ дѣйствующихъ; оно и понятно: въ нихъ рисуются личности, остальныя же лица только характеры или типы. Такъ въ языкѣ Гамлета вы встрѣтите весьма мало изысканныхъ, условныхъ выраженій лицъ извѣстнаго круга, кромѣ случаевъ, когда онъ является въ чисто придворномъ кругу; въ языкѣ Лаэрта, на оборотъ, много вычурности и изысканности, онъ не можетъ даже въ трагическіе моменты обойтись безъ эмфазы, чѣмъ и выводитъ Гамлета изъ себя; Полоній, конечно, съ молоду былъ лошадникомъ и собачникомъ; это видно изъ его уподобленій: у Гамлета, по его словамъ, *поводъ* длиннѣе, чѣмъ у Офеліи; свой умъ онъ сравниваетъ съ ищейкой и т. п.

V.

Русскій драматическій стихъ.—Александрійскій размѣръ.—Пушкинъ.—Ямбъ.—Свойственны ли русскому языку чистые ямбы?—Ямбо-пеонъ.—Драматическія качества этого стиха.

Обратимся къ русскому драматическому стиху. Русская трагедія въ своемъ началѣ, какъ извѣстно, была рабскимъ слѣпкомъ съ псевдоклассической. Все было заимствовано: мысли, взгляды, правила, расположеніе сценъ, размѣръ стиха. Писали александрійскимъ стихомъ единственно потому, что его употребляли французы. Конечно, и александрійскій стихъ имѣетъ свои достоинства; не даромъ же Пушкинъ сказалъ про него:

Извилистый, проворный, длинный, склизкій
И съ жаломъ даже—точная змѣя.

Онъ весьма удобенъ, между прочимъ, для выраженія лирическихъ изліяній, а потому къ лицу трагедіямъ Корнеля и Расина, столь богатымъ именно лиризмомъ *). Но наши первые трагики не были богаты лиризмомъ, развѣ за исключеніемъ Озерова. Ихъ стихъ искуственъ и вялъ; языкъ напыщенный, отнюдь не живой; боязнь простыхъ, обиходныхъ, народныхъ, или по старинному „подлыхъ", словъ лишала ихъ языкъ всякой выразительности. Къ этому присоединилось условность и безвкусность риѳмъ (напр. *смерти* и *стерти*, частыхъ даже у Озерова). Словомъ, тутъ все было дѣланное, все на чужой манеръ; самое низменное подражаніе безъ слѣда размышленія.

Драматическій стихъ явился съ первой истинной трагедіей, съ *Борисомъ Годуновымъ*. Пушкинъ взялъ пятистопный ямбъ, уже раньше употреблявшійся въ англійской и нѣмецкой драматургіи. Въ *Борисѣ* онъ оставилъ цезуру на второй стопѣ; въ одномъ изъ писемъ по поводу трагедіи, онъ называетъ ее французской, и сожалѣетъ, что не отбросилъ ее. Въ самомъ дѣлѣ, хотя русская цезура по свойству нашего языка, бываетъ двоякая, явная и прикрытая, то есть съ ямбическимъ и дактическимъ окончаніемъ **), тѣмъ не менѣе постоянное присутствіе ея на данномъ мѣстѣ дѣлаетъ стихъ, какъ увидимъ ниже, болѣе однообразнымъ, менѣе подвиж-

---

*) Оттого онъ и обязателенъ въ переводахъ этихъ поэтовъ. Объ александрійскомъ стихѣ ср. ниже Отдѣлъ VI, о Комедіи, гл. VI.

**) Въ примѣръ возьмемъ начальные стихи монолога Пимена:

Еще одно | послѣднее сказанье
И лѣтопись, | окончена моя;
Исполненъ трудъ, | завѣщанный отъ Бога
Мнѣ грѣшному | и т. д.

Въ 1-мъ и 3-мъ стихѣ цезура явная, съ ямбическимъ окончаніемъ; во 2-мъ и 4-мъ прикрытая, съ дактилическимъ окончаніемъ.

нымъ, менѣе богатымъ каденціями. Какъ извѣстно, въ послѣдующихъ своихъ драматическихъ произведеніяхъ Пушкинъ отбросилъ цезуру, и такимъ образомъ установилъ вполнѣ драматическій стихъ.

Мы войдемъ въ нѣкоторыя подробности относительно строенія нашего пятистопнаго ямба ради указанія его драматическихъ качествъ, а равно потому, что распространенныя мнѣнія о русскомъ стихосложеніи не отличаются точностью и имѣютъ въ виду болѣе нѣмецкія руководства объ этомъ предметѣ, чѣмъ самостоятельное изученіе русской ритмической рѣчи.

Во время вящаго гоненія на поэзію вообще, а на русскую въ особенности, въ шестидесятыхъ годахъ, въ одномъ изъ тогдашнихъ передовыхъ журналовъ, была помѣщена статья, гдѣ доказывалось, что русскіе поэты не съумѣли даже выбрать соотвѣтствующаго языку размѣра. Авторъ бралъ прозаическіе отрывки, и по нимъ указывалъ, что удареніе приходится чаще на одномъ изъ трехъ и даже четырехъ слоговъ, между тѣмъ какъ въ сочиненіяхъ нашихъ поэтовъ чаще встрѣчаются ямбы, или хореи, то есть такіе стихи, гдѣ удареніе приходится на одномъ изъ *двухъ* слоговъ; именно въ ямбѣ (,∪) на второмъ, а въ хореѣ (∪,) на первомъ. Авторъ статьи былъ-бы неоспоримо правъ, а поэты кругомъ виноваты, если-бъ русскій ямбъ или хорей соотвѣтствовали тому, что говорится объ этихъ размѣрахъ въ заимствованныхъ у нѣмцевъ учебникахъ. На бѣду автора статьи, чистые ямбы и хореи въ русскихъ стихахъ великая рѣдкость; въ этомъ всякій ясно можетъ убѣдиться, сосчитавъ число удареній въ различной длинны стихахъ. Въ четырехстопныхъ ямбахъ и хореяхъ—четыре ударенія великая рѣдкость, чаще ихъ бываетъ три, или два; въ пятистоп-

ныхъ—чаще три или четыре; въ шестистопныхъ—четыре. Такимъ образомъ на восемь, девять слоговъ приходится три, или два ударенія; на десять, одиннадцать—четыре, три; на двѣнадцать, тринадцать—четыре, пять, то есть именно такое число, какое авторъ злосчастной статьи вывелъ изъ своего изученія русской прозы.

Дѣло въ томъ, что въ рускомъ какъ литературномъ, такъ и народномъ творчествѣ, тѣ стихи, которые принято считать прямо ямбическими или хореическими, весьма рѣдко представляютъ данный размѣръ въ чистомъ видѣ, но всегда въ соединеніи съ пеонами, или пеанами.

Пеономъ называется стопа, состоящая изъ четырехъ слоговъ, изъ коихъ три безъ ударенія, а одинъ съ удареніемъ; смотря по тому, на какомъ слогѣ по порядку приходится удареніе, пеонъ называется первымъ, вторымъ, третьимъ или четвертымъ. Вотъ примѣры, взятые изъ пѣсенъ, или же изъ ямбическихъ и хореическихъ стиховъ разныхъ поэтовъ. Первый пеонъ, извѣстная народная пѣсня:

Во́ полѣ бе | ре́занка сто | я́ла,
Во́ полѣ ку | дря́вая сто | я́ла, и т. д.

Примѣромъ втораго пеона можетъ служить первый стихъ пѣсенки въ *Русалкѣ* Пушкина:

По ка́мешкамъ | по же́лтому | песо́чку.

Третій пеонъ находимъ въ слѣдующихъ полагаемыхъ хореическими стихахъ А. Н. Майкова:

Какъ боги́ня | съ пьедеста́ла.
Недосту́пной | высоты́.

Въ примѣръ четвертаго беремъ нѣсколько стиховъ изъ *Мѣднаго Всадника*:

Надъ омраче́ | ннымъ Петрогра́ | домъ

или:

Предъ гордели́ | вымъ истука́ | номъ,

или:

И перево́з | чикъ беззабо́ | тный, и т. д.

Въ такъ называемомъ пятистопномъ ямбѣ, благодаря соединенію ямбовъ со вторымъ и четвертымъ пеономъ (первый и третій пеоны входятъ въ составъ стиховъ хореическаго склада *), и относительнаго ихъ положенія въ составѣ стиха, возможны до двадцати различныхъ комбинацій, то есть стихъ, именуемый пятистопнымъ ямбомъ допускаетъ до двадцати различныхъ построеній. Было бы утомительно перечислять ихъ всѣ; читатель, въ случаѣ желанія, легко самъ составитъ подробную схему **).

Для большей наглядности разсмотримъ, однако, строеніе нѣсколькихъ стиховъ Пушкина, обозначивъ какія именно комбинаціи ямбо-пеона входятъ въ нихъ; возьмемъ сперва нѣсколько цезурныхъ стиховъ изъ *Бориса Годунова*:

Еще́ | одно́ || послѣ́днее | сказа́ | нье,
И лѣ́топись || око́нчена | моя́,
Испо́ | лненъ долгъ || завѣ́щанный | отъ Бо́ | га
Мнѣ грѣ́шному. || Неда́ | ромъ мно́ | гихъ лѣтъ |
Свидѣ́телемъ || Господь | меня | поста́вилъ
И кни́ж | ному || иску́сству вра | зуми́лъ.

Первый стихъ состоитъ: изъ двухъ ямбовъ, 2-го пеона и ямба; второй: изъ двухъ вторыхъ пеоновъ и

---

*) Стихъ нашихъ былинъ по большей части соединеніе хорея съ пеономъ (съ 1-мъ и 3-мъ); встрѣчаются весьма не рѣдко стихи, даже цѣлыя былины чисто пеоническаго склада, именно третьяго пеона съ удареніемъ на 3-мъ, 7-мъ и 11 слогѣ. Сверхъ того есть былины съ анапестическимъ размѣромъ (◡◡–).

**) Вотъ въ видѣ примѣра нѣсколько комбинацій: пять ямбовъ; затѣмъ, второй пеонъ съ тремя ямбами даетъ три комбинаціи, смотря потому будетъ ли онъ стоять на первомъ, второмъ, или третьемъ мѣстѣ; пятая и шестая комбинаціи получатся изъ двухъ вторыхъ пеоновъ и ямба, и т. д. Слѣдуютъ комбинаціи: 4-го пеона съ ямбами, обоихъ пеоновъ съ ямбомъ и т. д.

ямба; третій: изъ двухъ ямбовъ, 2-го пеона и ямба; четвертый: изъ 2-го пеона, трехъ ямбовъ; пятый: изъ 2-го пеона и трехъ ямбовъ; шестой изъ двухъ 2-хъ пеоновъ и ямба. Итакъ, въ шести стихахъ встрѣчаемъ три разныя комбинаціи, причемъ стихи 1-й и 3, 2-й и 6, 4-й и 5 построены одинаковымъ образомъ.

Теперь взглянемъ на строеніе хотя бы слѣдующихъ пяти стиховъ *Каменнаго гостя*, изъ которыхъ два съ цезурой на второй стопѣ (1 и 5), одинъ съ прикрытой цезурой на третьей (4) и два безцезурныхъ.

Каки́мъ | онъ здѣсь || предста̀вленъ ис | поли́ | номъ!
Какія пле́ | чи! что̀ | за Геркуле́съ! |
А са́мъ | поко́ | йникъ ма́лъ | былъ и щеду́ | шенъ,
Здѣсь, ставъ на цы̀ | почки, || не мо́гъ | бы ру́ку |
До своего̀ | онъ но́су до | тяну́ть.

Здѣсь по порядку встрѣчаемъ слѣдующія сочетанія— первый: два ямба, 2-й пеонъ, ямбъ; второй: два ямба, четвертый пеонъ; третій: три ямба и четвертый пеонъ; четвертый: два четвертыхъ пеона, ямбъ; пятый: четвертый пеонъ, второй пеонъ, ямбъ. Всѣ пять стиховъ разнаго строенія; сравнивая съ выписанными изъ *Бориса* стихами, находимъ четыре новыя комбинаціи.

Къ сказанному о строеніи русскаго драматическаго стиха слѣдуетъ добавить, что при постоянной цезурѣ на второй стопѣ, онъ не допускаетъ нѣкоторыхъ комбинацій, напр. ямба, второго пеона, четвертаго пеона, или ямба, четвертаго пеона и двухъ ямбовъ и т. п., а потому становится менѣе подвиженъ, менѣе богатъ каденціями, менѣе драматиченъ. Теперь понятно почему Пушкинъ въ дальнѣйшей своей драматической дѣятельности отбросилъ цезуру на второй стопѣ. Переносная цезура, напротивъ, увеличиваетъ разнообразіе въ строеніи пятистопнаго стиха.

Словомъ, трудно придумать стихъ болѣе богатый комбинаціями и каденціями, болѣе подвижный, болѣе удобный для драматической рѣчи. Остается допустить и въ трагедіи употребленіе стиховъ разной мѣры, какъ то̀ со времени *Горя отъ ума* вошло въ комедію. Послѣднее, конечно, какъ мы уже говорили, разбирая англійскій драматическій стихъ, подъ условіемъ драматичности.

VI.

Музыкальная часть въ драмѣ. — Драма и опера.—Что замѣняетъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ, хоръ въ новой трагедіи.—Комическія и народныя сцены.—Разъясненія и примѣры.

Музыка входила какъ непремѣнная составная часть въ древнюю трагедію, именно благодаря тому, что въ ней являлся хоръ; мы не знаемъ, были ли драматурги въ то же время и композиторами; пѣлись ли хоры, или говорились речитативомъ, въ унисонъ, хотя послѣднее вѣроятнѣе въ виду того, что слова хора въ лучшихъ трагедіяхъ имѣютъ важное драматическое значеніе, при пѣніи же ихъ не было бы явственно слышно. Во всякомъ случаѣ сравненіе древней трагедіи съ современной оперой врядъ ли допустимо, потому что опера даже въ литературной своей части строится соотвѣтственно музыкальному плану, древняя же трагедія по существу есть произведеніе словеснаго искусства. Въ новѣйшее время нѣкоторые, правда, мечтали объ оперѣ, какъ о гармоническомъ сочетаніи двухъ, даже трехъ искусствъ, какъ объ искусствѣ будущаго, и требовали чтобъ либретто и музыка писались однимъ и тѣмъ же лицомъ. Послѣднее требованіе сводится однако къ тому, чтобы обѣ составныя части оперы слѣдовали одному и тому же плану,

при чемъ, даже у самого горячаго выразителя этого мнѣнія, Рихарда Вагнера, либретто построены не самостоятельно, а въ подчиненіи плану музыкальному. Да иначе врядъ ли и можетъ быть! Его либретто, какъ и другія, могутъ обладать тѣми или иными литературными достоинствами, но только не драматическими.

По отсутствію хора, музыка въ новой драмѣ имѣетъ болѣе второстепенное значеніе и служитъ только пріятнымъ дополненіемъ при сценическомъ представленіи, на равнѣ съ декоративной живописью; тѣмъ не менѣе, не будучи непремѣнной составной частью, она входитъ во множество, чуть ли не въ большинство драмъ. Стоитъ только вспомнить пѣсни Офеліи, музыку при пробужденіи Лира въ шатрѣ Корделіи, разные марши и пляски въ піесахъ Шекспира и другихъ драматурговъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, конечно, слѣдуетъ желать, чтобъ музыка соотвѣтствовала словамъ и положеніямъ дѣйствующихъ лицъ; но исполненіе такого желанія внѣ воли драматурга, внѣ его прямой дѣятельности.

Остается сказать о томъ, въ чемъ новѣйшіе критики желали видѣть въ новой драмѣ если не замѣну хора, то, такъ сказать, его возмѣщеніе. Англійскіе критики указывали на присутствіе комическаго элемента въ новой трагедіи какъ на обстоятельство, способное вознаградить зрителя за отсутствіе хора. По этому поводу поэтъ Шелли въ своей „Защитѣ Поэзіи“ *) высказалъ слѣдующія мысли: „Новѣйшій обычай смѣшенія комедіи съ трагедіей, хотя на практикѣ и способенъ повести къ большимъ злоупотребленіямъ, несомнѣнно представляетъ расширеніе драматическаго цикла; но комедія должна быть такой, какъ

---

*) Defenece of Potry.

въ *Король Лиръ*, всечеловѣческой, идеальной и возвышенной. Быть можетъ, именно привхожденіе этого элемента склоняетъ вѣсы въ пользу *Короля Лира* противъ *Эдипа Царя*, или *Агамемнона*, или, если угодно, тѣхъ трилогій, съ которыми они связаны; хотя могучая сила поэзіи хора, особенно въ послѣдней трагедіи, способна возстановить равновѣсіе. *Король Лиръ*, если онъ въ состояніи выдержать такое сравненіе, можетъ считаться самымъ совершеннымъ образцомъ драматическаго искусства, какой только существуетъ на свѣтѣ".

У насъ Аполлонъ Григорьевъ съ большимъ правомъ указывалъ на народныя сцены въ русскихъ драмахъ, какъ на замѣну древняго хора. Но между ними та существенная разница, что древній хоръ принималъ непрерывное участіе въ теченіи всей трагедіи, за исключеніемъ только экспозиціи дѣйствія, то есть выясненія обстоятельствъ, при которыхъ оно будетъ совершаться; въ нашихъ же драмахъ народъ привходитъ, какъ дѣйствующее лицо, только по временамъ. Въ подобныхъ случаяхъ народъ является простымъ собирательнымъ лицомъ, дѣйствующимъ только въ извѣстный, удобный для того моментъ. Тѣмъ не менѣе обиліе народныхъ сценъ въ русской драмѣ составляетъ одну изъ ея характерныхъ особенностей. Въ этомъ отношеніи особеннаго изученія заслуживаетъ третій актъ *Псковитянки* Л. А. Мея, гдѣ народъ является настоящимъ самостоятельнымъ дѣйствующимъ лицомъ; благодаря этому, сцена псковской сходки, переходящей въ вѣчѣ, нельзя не признать однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ драматическихъ произведеній, трагедіей, гдѣ герой не единичное, а собирательное лицо, народъ; хотя драма Мея, какъ цѣлое, страдаетъ многими несовершенствами, зависящими преимущественно отъ чрез-

мѣрной разбросанности и эпизодичности въ ходѣ дѣйствія.

Относительно народныхъ сценъ можно повторить тѣ же правила, какія Аристотель установилъ для хора *). Именно, что хоръ (народъ) долженъ являться такимъ же дѣйствующимъ лицомъ, какъ и другія лица; на этомъ основаніи греческій философъ отдаетъ преимущество хорамъ Софокла передъ Еврипидовыми. Философъ осуждаетъ тѣхъ поэтовъ, у которыхъ хоръ распѣваетъ вставочныя пѣсни, ни мало не относящіяся къ дѣйствію; онъ замѣчаетъ, что это все равно, какъ еслибъ кто вздумалъ перемѣщать рѣчи изъ одной трагедіи въ другую. Конечно, нельзя одобрить и тѣхъ русскихъ драмъ, гдѣ народъ, не принимая участія въ дѣйствіи, является на сцену только ради того, чтобы пошумѣть и дать возможность режиссеру похвалиться умѣньемъ ставить народныя сцены.

Въ заключеніе скажемъ, что какъ комическія, такъ и народныя сцены въ трагедіи должны подчиняться основному закону драматическаго искусства, именно составлять органическую часть даннаго дѣйствія, а не служить ему простымъ украшеніемъ, введеннымъ ради разнообразія или увеселенія зрителей. Тоже можно повторить и о музыкѣ, по скольку она входитъ въ составъ новой драмы, а равно и о декораціонной живописи. И тѣмъ, и другимъ нерѣдко злоупотребляютъ, вставляя совсѣмъ неидущія къ дѣлу хоры и пѣсни, или придумывая безъ нужды эффектныя декораціи.

---

*) *Піитика,* XVIII, 11, 12.

ОТДѢЛЪ ШЕСТОЙ.

О комедіи.

I.

Недостаточность Аристотелевой теоріи комедіи.—Въ чемъ комедія сходствуетъ съ трагедіей и чѣмъ отъ нея отличается.—Мнѣніе Аристотеля о происхожденіи комедіи.—Ямбикъ и комикъ.—Характеръ комическаго поэта.—Мнѣніе Гёте.—Аристотелево опредѣленіе комедіи.—Смѣхъ, какъ непремѣнное условіе комедіи.—Развязка, приличная комедіи.—Комедія, какъ подражаніе дѣйствію.

Всѣ изслѣдователи и толкователи Аристотелевой *Піитики* выражаютъ сожалѣніе о томъ, что теорія комедіи изложена имъ не съ такой обстоятельностью и полнотою, какъ теорія трагедіи. Въ этихъ сѣтованіяхъ есть значительная доля правды; тѣмъ не менѣе Аристотель и тутъ указалъ путь, слѣдуя которому можно достигнуть полнаго разрѣшенія вопроса.

Сперва разсмотримъ все сказанное философомъ о комедіи; это дастъ намъ твердую почву для дальнѣйшаго изслѣдованія.

Въ I Отдѣлѣ настоящаго изслѣдованія мы уже говорили о томъ, что комедія, подобно трагедіи и эпосу, есть подражаніе дѣйствію и дѣйствующимъ (стр. 9); далѣе, чѣмъ комедія сходствуетъ съ комическимъ эпосомъ и въ чемъ ея сходство съ трагедіей (стр. 10); отличается же, какъ замѣчено, комедія отъ трагедіи тѣмъ, что вторая изображаетъ (или точнѣе: стремиться изобра-

жать) высокія и высокихъ людей дѣйствія, а комедія— пошлыя и пошлыхъ людей дѣйствія. Въ послѣднемъ отношеніи, комедія и трагедія являются какъ-бы двумя крайностями, изображая наиболѣе противоположныя явленія жизни человѣческой и образно представляя два крайнія воззрѣнія на людей и ихъ дѣйствія. Говоря о происхожденіи поэзіи въ силу врожденнаго человѣку дара къ подражанію и сопутствующей ей способности любоваться подражаніемъ, Аристотель говоритъ, что распалась поэзія на два рода по характеру поэтовъ; люди серьезные, важные стали подражать дѣйствіямъ высокимъ и высокихъ людей; люди-же съ болѣе легкимъ душевнымъ складомъ—дѣйствіямъ людей низкихъ; одни слагали хвалебныя пѣсни, другіе-же—пѣсни ругательныя, или насмѣшливыя. Впослѣдствіи изъ первыхъ произошла трагедія, а изъ вторыхъ—комедія. Пѣсни постепенно совершенствовались и развивались въ теченіе долгаго времени, благодаря болѣе талантливымъ запѣваламъ.

Врядъ-ли, однако, можно согласиться съ греческимъ философомъ, что существуетъ именно указанная имъ разница въ характерахъ трагическихъ и комическихъ поэтовъ, развѣ съ оговоркой, что подобное было въ самомъ зачаточномъ періодѣ поэзіи. Самъ Аристотель противорѣчитъ такому положенію, называя первымъ творцомъ, какъ комическаго, такъ героическаго эпоса одного и того же Гомера. Не могъ же одинъ и тотъ же поэтъ обладать одновременно двумя различными характерами! Подобное же соединеніе обоихъ талантовъ мы видимъ въ Шекспирѣ. Итакъ, вѣрнѣе сказать, что трагическое и комическое только двѣ стороны одного и того же творческаго духа, два художественныя міросо-

зерцанія, равно важныя и высокія, столь же врожденныя людямъ, какъ слезы и смѣхъ. Гете неоспоримо правъ, говоря, что комическому поэту необходимо возвышаться надъ изображаемыми имъ нравами *); иначе онъ не будетъ такъ ясно видѣть, по выраженію Пушкина, „пошлость пошлаго человѣка", и не въ силахъ будетъ заставить другихъ смѣяться надъ нею.

Переходъ отъ ямбиковъ, то есть поэтовъ нападавшихъ въ своихъ пѣсняхъ на личности, къ комикамъ, Аристотель видитъ въ томъ, что послѣдніе стали составлять правдоподобныя дѣйствія (миѳы) и выводить, какъ бы мы сказали, общіе типы и характеры, то есть смѣяться надъ недостатками и безобразіями, свойственными людямъ вообще, а не извѣстнымъ даннымъ лицамъ *).

Говоря о приписываемой Гомеру комической поэмѣ *Маргаритъ*, Аристотель замѣчаетъ, что въ ней поэтъ изображалъ смѣшное вообще, а не позорящее данное лицо; драматическое изображеніе смѣшного и составляетъ задачу и комическаго эпоса, и комической драмы.

Комедія, по опредѣленію Аристотеля, есть подражаніе дѣйствіямъ пошлыхъ, или порочныхъ людей; но она изображаетъ не всякую пошлость, не всякую по-

---

*) «Мольеръ господствовалъ надъ нравами своего вѣка, между тѣмъ какъ наши Ифландъ и Котцебу дозволяютъ нравамъ своего вѣка господствовать надъ собой; они ими ограничены, они у нихъ въ плѣну». *Разговоры*, I, 224. Гете называетъ Мольера душевно чистымъ человѣкомъ (тамъ же). «Меня восторгаетъ въ Мольерѣ не только опытность удивительнаго художника, но особенно достойныя любви природныя свойства и высокообразованная душа поэта». (L. c. I, 312).

*) Этому не противорѣчитъ Аристофанъ. Хотя его дѣйствующія порою и носятъ имена его современниковъ, но изображены-то они какъ комическіе характеры, понятные и намъ. Впрочемъ, въ комедіяхъ Аристофана сохранились мимоходныя выходки противъ отдѣльныхъ лицъ.

рочность, а такую, гдѣ есть еще мѣсто смѣху. Вѣдь пошлость и порокъ могутъ быть и просто отвратительны, какъ бываютъ просто отвратительны нѣкоторыя страшныя, или точнѣе внушающіе ужасъ дѣянія. Какъ отвратительно-ужасное не входитъ въ область трагедіи (оно вѣдь не въ силахъ возбудить нашего состраданія, и еще менѣе очистить его); такъ отвратительно-низкое не входитъ въ область комедіи (оно не возбуждаетъ смѣха). Итакъ, область комедіи — смѣхъ; она стремится возбудить въ насъ смѣхъ. Существеннымъ отличіемъ смѣшного Аристотель полагаетъ его *безболѣзненность*. Данный недостатокъ, или безобразіе, чтобъ быть смѣшными, не должны сопровождаться страданіемъ, не должны угрожать своему носителю вредомъ или смертью. Въ самомъ дѣлѣ, гдѣ начинается страданіе, тамъ возбуждается наше если не состраданіе, то все же жалость по человѣчеству. Смѣшная маска, говоритъ философъ, есть изображеніе лица безобразнаго и искаженнаго, но безъ боли.

Далѣе, говоря о такъ называемой двойной развязкѣ трагедіи, то есть о такой, гдѣ дѣйствіе ведетъ къ благополучію, а не къ конечной гибели героя, Аристотель полагаетъ ея болѣе приличной для комедіи, чѣмъ для трагедіи; при этомъ онъ прибавляетъ, что въ комедіи хотя бы были выведены такіе враги, какъ Орестъ и убійца его отца Эгистъ, все же въ концѣ они примирятся и станутъ друзьями, и ни одинъ изъ нихъ не погибнетъ отъ руки другого.

Вотъ и все что сказано Аристотелемъ о комедіи.

Къ этому надо прибавить, что по скольку комедія есть подражаніе просто дѣйствію, то есть дѣйствію, не носящему на себѣ опредѣленнаго признака, она вполнѣ слѣдуетъ тѣмъ же законамъ, какъ и трагедія, и эпосъ.

Поэтому, какъ мы не разъ и отмѣчали, все сказанное о составленіи миѳовъ, о распорядкѣ дѣйствія, о соподчиненіи изображенія характера изображенію дѣйствія, объ относительной важности ихъ въ драмѣ; наконецъ, о драматичности въ тѣсномъ смыслѣ слова, о становленіи дѣйствія въ цѣломъ произведеніи и отдѣльныхъ сценахъ,—вполнѣ и нераздѣльно относится и къ комедіи, и намъ въ этомъ отношеніи пришлось бы вновь повторять уже изложенное въ I отдѣлѣ нашего изслѣдованія.

II.

Характеры въ комедіи.—Не въ нихъ ли источники смѣха?—Какіе люди бываютъ героями комедіи. - Три вида смѣха и три вида комедіи. — Честный смѣхъ.—Смѣхъ веселый.—Смѣхъ сочувственный. — Необходимость указанія непремѣннаго обстоятельства комедіи.

Нѣтъ ли еще общихъ чертъ между трагедіей и комедіей? Напримѣръ, въ изображеніи характеровъ? Мы указали, согласно съ Аристотелемъ, на четыре условія которымъ подчинены изображенія характеровъ въ трагедіи; три изъ нихъ равно приложимы какъ къ эпосу, такъ и къ комедіи, и только одно составляетъ непремѣнную принадлежность характера трагическаго героя. Всякій согласится, что характеръ и въ комедіи долженъ быть *сообразенъ* съ дѣйствительностью; нельзя же напримѣръ, какъ то̀ въ обычаѣ въ новѣйшихъ французскихъ комедіяхъ, выставлять что негодяй вдругъ въ концѣ пьесы сразу исправляется и становится честнымъ и достойнымъ человѣкомъ: этого въ жизни не бываетъ, это не сообразно. Во вторыхъ, слѣдуетъ, чтобъ характеръ былъ *похожъ* на встрѣчающіеся въ дѣйствительности; въ третьихъ, чтобъ онъ былъ *выдержанъ*. Но, разумѣется, нѣтъ никакой необходимости, чтобъ харак-

теръ комическаго героя былъ честенъ; нѣтъ даже надобности, чтобъ въ комедіи былъ хотя одинъ безусловно честный человѣкъ. Гоголь былъ, конечно, правъ когда на подобные упреки отвѣчалъ, что честный человѣкъ его комедіи—смѣхъ.

Но долженъ ли, комическій герой быть непремѣнно безчестенъ? И въ этомъ, какъ сейчасъ увидимъ, нѣтъ надобности; онъ *можетъ* быть безчестнымъ, плутомъ, но такое условіе не непремѣнно; вѣрнѣе сказать, что плутъ, когда онъ является героемъ комедіи, обязанъ быть смѣшнымъ, а не отвратительнымъ *).

Быть можетъ, именно въ томъ и кроется условіе комическаго характера, а съ тѣмъ и самой комедіи, чтобъ ея герой былъ смѣшонъ самъ по себѣ, по своимъ личнымъ качествамъ, по своему характеру? Разсмотримъ такъ ли это.

Трагедія изображаетъ, или вѣрнѣе стремится изображать высокія дѣянія душевно высокихъ людей, и притомъ дѣянія, возбуждающія наше состраданіе. Комедія же изображаетъ, или вѣрнѣе стремится изображать пошлыя дѣянія душевно-пошлыхъ людей, и притомъ дѣянія возбуждающія смѣхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи мы видѣли, что возможна и такая трагедія, гдѣ героемъ

*) Этому не противорѣчитъ характеръ Тартюфа, болѣе отвратительный, чѣмъ смѣшной, потому что герой комедіи, не взирая на заглавіе, не онъ, а Оргонтъ; въ комедіи изображается судьба именно Оргонта, а Тартюфъ только причина этой судьбы. Вообще, замѣчу кстати, утверждать, что герой драмы то лицо, по чьему имени названа она (какѣ то дѣлаютъ нѣкоторые) не справедливо; можетъ быть такъ, но можетъ быть и иначе. Подобно, герой *Антигоны* Софокла отнюдь не она, а Креонтъ; герой *Венеціанскаго купца* не Антоніо, а Шейлокъ, и т. д. Чья судьба изображается въ дѣйствіи, тотъ и герой. Нелѣпо также привязываться къ автору изъ-за заглавія, почему-де драма названа по тому, а не другому имени. На это могутъ быть чисто внѣшнія причины, напримѣръ, существованіе другой драмы подъ тѣмъ же заглавіемъ, и т. д.

будетъ напримѣръ, человѣкъ, какъ выражается Аристотель, „умный, но не безъ подлости“, въ родѣ Сизифа, и такой-то человѣкъ попадаетъ въ разставленныя имъ самимъ сѣти. Мы знаемъ, что подобная трагедія возбуждаетъ въ насъ хотя не состраданіе, но чувство ему подобное, названное Аристотелемъ филантропіей, жалостью по человѣчеству.

Нѣтъ-ли чего подобнаго и въ комедіи?

Что комедія изображаетъ пошлыя дѣянія душевно-пошлыхъ людей и что эти дѣянія возбуждаютъ въ насъ смѣхъ, въ томъ не можетъ быть сомнѣнія; доказательствомъ тому служатъ произведенія Аристофана, большинство комедій Мольера, комедіи Гоголя. Смѣясь надъ героями комедій, мы въ то же время, какъ совершенно вѣрно говоритъ Гоголевскій городничій, „смѣемся надъ собою“. Что же выражаетъ нашъ смѣхъ? если не страхъ стать такими же пошлыми людьми, то во всякомъ случаѣ нежеланіе быть похожими на нихъ; смѣхъ, говоря отвлеченно, вызывается нѣкоторымъ противоположеніемъ присущаго намъ идеала человѣка и человѣкомъ, какимъ мы его видимъ въ комедіи. Очевидно, однако, что мы если и не считаемъ и себя присущими данной пошлости, то всеже допускаемъ, что она, въ минуты душевнаго паденія, въ извѣстной степени возможна и для насъ, или для близкихъ намъ. Считай мы ее вовсе для себя не возможной, хотя бы въ слабой и весьма отдаленной степени, мы и не смѣялись бы надъ ней; мы просто не понимали бы ее. Въ самомъ дѣлѣ, люди душевно-надменные, воображающіе себя нравственнымъ совершенствомъ, вполнѣ непогрѣшимыми; люди, не допускающіе и мысли, что они могутъ впасть въ какую бы то ни было пошлость,—не любятъ комедіи; они въ ней не смѣются,

они на нея сердятся; не мудренно: они сами лица комическія. Равно не любятъ комедіи и вполнѣ пошлыя люди: они требуютъ увеселенія болѣе легкаго и грубаго.

Смѣясь въ комедіи, гдѣ героями являются пошлые или порочные люди, мы, какъ сказано, выражаемъ свое нежеланіе походить на нихъ, и тутъ-то именно нашъ смѣхъ бываетъ честнымъ человѣкомъ, какимъ необходимо долженъ быть и смѣхъ автора,—ибо пошлый смѣхъ драматурга и въ насъ возбудитъ такой же.

Но комедія не ограничивается изображеніемъ прямо пошлыхъ людей.

Другой видъ комедіи представляютъ комедіи Шекспира; въ нихъ, въ большинствѣ случаевъ, изображаются люди не ниже насъ, но равные намъ *); тѣмъ не менѣе, ихъ дѣянія, а равно ихъ рѣчи и притомъ не однимъ своимъ остроуміемъ несомнѣнно возбуждаютъ въ насъ смѣхъ. При этомъ, мы равно не можемъ прямо утверждать, будто причина смѣха заключается въ рѣшительномъ нашемъ нежеланіи походить на выведенныхъ въ комедіи лицъ, въ рѣшительной *ихъ* пошлости, хотя, быть можетъ, иныя ихъ *дѣйствія* и не лишены извѣстнаго оттѣнка пошловатости. По этому и нельзя сказать, что въ насъ тутъ смѣется честный человѣкъ; всѣ, конечно, согласятся, что подобныя комедіи возбуждаютъ скорѣе нашу сердечную веселость, что нашъ смѣхъ въ данномъ случаѣ—сердечный веселый человѣкъ. Понятно, отъ веселости не умаляется честность смѣха, но она и не выступаетъ ясно, какъ обусловли-

*) Мы говоримъ собственно о комедіяхъ Шекспира, не принимая во вниманіе отдѣльныхъ комическихъ личностей, какъ Фальстафъ. Ср. ниже, главу III настоящаго отдѣла.

вающая его причина; здѣсь высказывается или возбуждается въ насъ смѣхомъ нѣчто иное, именно откровенная сердечная чистота,—нѣчто весьма подобное честности, но не равное ей. Люди, хотя и съ незапятнаннымъ сердцемъ, но не откровенные, сдержанные и сухіе, или притворяющіеся такими, страдаютъ скудостью смѣха. Равно не до смѣха людямъ съ нечистымъ сердцемъ; они развѣ злобно хихикаютъ.

Наконецъ, есть еще видъ комедіи, гдѣ герои не только равны намъ по душевнымъ качествамъ, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже выше насъ; они могутъ превосходить насъ умомъ, или откровеннымъ прямодушіемъ, правдивостью; но въ то же время, благодаря своей несдержанности или горячности, а равно и нѣкоторому самомнѣнію на счетъ своего превосходства надъ другими, они ставятъ себя въ неловкое и смѣшное положеніе, и тѣмъ возбуждаютъ нашъ смѣхъ или улыбку; вдобавокъ, эти лица своими остроумными сближеніями, своими рѣзкими сужденіями, словомъ извѣстнымъ складомъ своего пониманія также возбуждаютъ нашъ смѣхъ, являясь передъ нами во образѣ сатириковъ, или комиковъ, которые вмѣсто того, чтобъ писать, выражаютъ свои думы живымъ словомъ, хотя, быть можетъ, по обстоятельствамъ комедіи, не всегда благовременно и умѣстно. Таковы Альсестъ и Чацкій. Они заставляютъ насъ смѣяться сочувственнымъ смѣхомъ; если мы порой и смѣемся надъ ихъ поступками, то также сочувственно; такъ, какъ и въ жизни смѣемся надъ выходками, или поступками дорогихъ и любезныхъ намъ людей, или даже надъ собственной неумѣстной горячностью; нашъ умъ порой и осуждаетъ ихъ, но наше сердце всегда на ихъ сторонѣ. Ихъ конечная судьба, на сколько она

рисуется въ комедіи, возбуждаетъ въ насъ теплое участіе къ нимъ *).

Изъ предыдущаго разбора ясно, что въ комедіи смѣшны (или далеко не всегда смѣшны) не характеры людей; въ ней являются порою не только люди равные намъ по душевнымъ свойствамъ, но и люди въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ выше насъ.

Притомъ, нельзя сказать, что пошлость сама по себѣ непремѣнно смѣшна; она скорѣй отвратительна, но въ изображеніи ея комическимъ авторомъ, въ изображеніи ея при извѣстныхъ обстоятельствахъ, заключается нѣчто, заставляющее насъ невольно смѣяться. Приведенное нами отвлеченное опредѣленіе причины смѣха, какъ противоставленія идеала и дѣйствительности, также не уясняетъ дѣла; мы въ правѣ спросить, почему же въ данную минуту такое противоположеніе становится для насъ вдругъ, и при томъ безъ размышленія съ нашей стороны, столь ясно, что мы неудержимо хохочемъ? Словомъ, слѣдуетъ указать на конкретную причину смѣха, и надо думать что она въ сущности одна и та же во всѣхъ комедіяхъ, хотя и отличается, какъ мы видѣли, разными оттѣнками, вызывая то честный, то веселый, то сочувственный смѣхъ.

Обычно говорятъ, что смѣхъ происходитъ отъ того, что авторъ ставитъ данное лицо въ комическое положеніе; но такое объясненіе ничего не объясняетъ, не говоря уже о томъ, что смѣшное положеніе можетъ быть чисто внѣшнимъ, напримѣръ кто-нибудь споткнулся и чуть не растянулся, или неумѣстно чихнулъ; вѣдь требуется именно объяснить, какое же положеніе будетъ

---

*) Ср. ниже, гл. IV настоящаго отдѣла.

комическимъ, что̀ разумѣть подъ этимъ именемъ; другими словами: отыскать въ чемъ заключается непремѣнное обстоятельство дѣйствія, именуемаго комическимъ.

III.

Область комедіи—смѣхъ.—Обстоятельства дѣйствія въ комедіи.—Лжестраданіе, какъ главное и непремѣнное обстоятельство комическаго дѣйствія. — Доказательства. — Примѣры. — Значеніе лжестраданія въ комедіяхъ, возбуждающихъ сочувственный смѣхъ.

Изслѣдуя трагедію, мы, надѣемся, съ достаточной ясностью и доказательностью уяснили, что страданіе есть непремѣнное обстоятельство трагическаго дѣйствія, безъ котораго она не мыслима. Именно такое значеніе приписывалъ изображенію страданія Аристотель и его толкователь Лессингъ. Аристотель нѣсколько разъ, при всякомъ удобномъ случаѣ, напоминаетъ о неприложности изображенія страданія; но нигдѣ, ни однимъ словомъ онъ не проговаривается о подобномъ обстоятельствѣ дѣйствія въ комедіи. Онъ только говоритъ, что смѣшное исключаетъ мысль о болѣзненности безобразія или недостатка. Тутъ, конечно, комедія скорѣе противополагается трагедіи, чѣмъ прямо опредѣляется; дается только отрицательный признакъ смѣшного, указывается только на то, чего слѣдуетъ избѣгать въ комедіи, то есть перехода безболѣзненнаго безобразія въ причиняющее боль; устанавливается нѣкоторая граница между смѣшнымъ и трогательнымъ. Далѣе, Аристотель указываетъ на отличіе смѣшного отъ отвратительнаго, но и тутъ въ сущности устанавливаетъ только признакъ отрицательный: не всякая пошлость подлежитъ изображенію въ комедіи, а только способная возбудить смѣхъ; такое безобразіе, гдѣ еще есть мѣсто смѣху. Въ другомъ мѣстѣ

указывается приличная для комедіи развязка; но и это указаніе отрицательное; указанная развязка подходитъ къ комедіи именно потому, что въ ней нѣтъ элемента страданія. Всѣми этими отрицательными указаніями вполнѣ вѣрно, впрочемъ, устанавливается область комедіи, именно смѣхъ. И мы можемъ точнѣе опредѣлить комедію, сказавъ, что она есть подражаніе такому пошлому дѣйствію, которое возбуждаетъ смѣхъ. Но что же, какое именно обстоятельство дѣйствія возбуждаетъ въ насъ смѣхъ?

Какъ извѣстно Аристотель принималъ три главныхъ обстоятельства дѣйствія въ трагедіи: переломъ, узнаніе и страданіе. Послѣднее составляетъ исключительную принадлежность трагедіи, но переломъ и узнаніе, конечно, присущи и комедіи. Такъ, напримѣръ, въ *Ревизорѣ*, при появленіи Бобчинскаго и Добчинскаго въ первомъ актѣ, наступаетъ переломъ дѣйствія; равно подобный-же переломъ обнаруживается въ судьбѣ Хлестакова съ появленіемъ городничаго въ номерѣ; или въ пятомъ дѣйствіи, явленіе почмейстера также обусловливаетъ переломъ въ судьбѣ городничаго, и т. д. Такихъ переломовъ, или перепетій можно указать еще нѣсколько въ томъ-же *Ревизорѣ*.

Узнаніе, столь рѣдкое въ новой трагедіи, въ комедіи, напротивъ, имѣетъ полное право гражданства. У Мольера оно чуть не на каждомъ шагу; въ *Ревизорѣ* оно играетъ также весьма значительную роль *).

*) Нѣкоторые остроумцы полагаютъ, что узнаніе въ новой трагедіи рѣдки въ силу измѣнившихся внѣшнихъ условій жизни, улучшенія путей сообщенія и полиціи; отчасти это и такъ, но отчего же тѣ же причины не подѣйствовали на узнаніе въ комедіи? Видно дѣло не въ однѣхъ полицейскихъ мѣрахъ!

Присутствіе перелома и узнанія въ состояніи усилить комическое впечатлѣніе; но не въ силахъ его произвести, ибо тѣ же обстоятельства встрѣчаются и въ трагедіи, гдѣ также могутъ только усиливать впечатлѣніе и разнообразить дѣйствіе.

У Шекспира, какъ въ трагедіи, такъ и въ комедіи, весьма часто встрѣчается обстоятельство борьбы; оно особенно ясно въ *Укрощеніи строптивой* и въ *Много шуму изъ ничего*. Въ первой Петручіо и Катарина ведутъ между собою настоящую борьбу, оканчивающуюся побѣдой настойчивости надъ упрямствомъ, и затѣмъ уже совмѣстно ведутъ борьбу противъ другихъ лицъ комедіи; тоже можно сказать, хотя и въ меньшей степени, и о Беатриче съ Бенедиктомъ. Но напрасно бы мы стали искать такого обстоятельства у Мольера, Гоголя или Грибоѣдова. У Мольера, какъ обстоятельство дѣйствія, не рѣдко является *споръ* между дѣйствующими; двое вступаютъ между собою въ споръ, который и разрѣшается въ дѣйствіи, какъ въ *Мизантропѣ*, *Школѣ мужей* и *Школѣ женъ*. Такое обстоятельство составляетъ одну изъ особенностей Мольеровскихъ комедій, но и только.

Кажется, мы не ошибемся указавъ на слѣдующее обстоятельство, какъ на непремѣнное въ комедіи, то есть на такое, безъ котораго не обходится ни одна комедія, и которое въ ней служитъ если не единственнымъ, то главнѣйшимъ средствомъ для возбужденія смѣха. Оно состоитъ въ мнимомъ страданіи, преимущественно героя, но также и другихъ комическихъ лицъ; въ притязаніи на имя страдальца, а съ тѣмъ вмѣстѣ и на наше сostраданіе. Такое страданіе, конечно, безболѣзнено; оно, повторяемъ, мнимое, то есть составляетъ страданіе только по себялюбивому мнѣнію самого дѣй-

ствующаго, но вовсе не на глаза зрителей. Быть можетъ, самая огромность себялюбиваго притязанія на возбужденіе въ насъ одного изъ самыхъ благородныхъ, самыхъ человѣчныхъ чувствъ, а именно состраданія, по своей чудовищности, и заставляетъ насъ неудержимо и безсознательно смѣяться всякій разъ, какъ мы его видимъ; для краткости мы станемъ называть его *лжестраданіемъ*. Вѣрно ли данное нами объясненіе причины смѣха въ данномъ случаѣ, или нѣтъ, все же именно лжестраданіе составляетъ главное и непремѣнное обстоятельство комическаго дѣйствія.

Въ самомъ дѣлѣ, что такое *Облака*, какъ не изображеніе лжестраданій Стрепидіаса? *Всадники*, какъ не лжестраданія Клеона? *Осы*, какъ не лжестраданія Филоклеона? *Лягушки*, какъ не лжестраданія Вакха? Что̀ изображено въ *Укрощеніи строптивой*, какъ не лжестраданія Петруччіо и Катарины, въ *Много шуму изъ пустяковъ*, какъ не таковыя Беатриче и Бенедикта, въ *Merry wives of Windsor* какъ не комическія злоключенія Фальстафа и Форда? Какое главное обстоятельство дѣйствія въ *Тартюфѣ*, *Школѣ мужей*, *Школѣ женъ*, въ *Соси imaginaire*, въ *Продѣлкахъ Скопена*, въ *Жоржѣ Данденѣ*, если не лжестраданія Оргонта, Арнульфа, Сганарелей, Арганта, Жеронта, Дандена? Что составляетъ предметъ изображенія въ *I rustighi* Гольдони, какъ не лжестраданія почтенныхъ венецейскихъ самодуровъ? Что такое *Недоросль*, какъ не лжестраданія г-жи Простаковой? Что такое *Женитьба*, какъ не лжестраданія Подколесина, Кочкарева и другихъ; *Ревизоръ*, какъ не лжестраданія Хлестакова, городничаго и другихъ? *Свадьба Бальзаминова* и *Тяжелые дни* развѣ не рисуютъ намъ смѣшныхъ злоключеній Бальзаминова и Кита Китыча? и такъ далѣе,

и такъ далѣе. Если мы возьмемъ хорошій водевиль, наприѣръ *Celimar le bienaimé* *) Лабиша, почитаемый его шедевромъ, то и тамъ на первомъ планѣ увидимъ лжестраданія Селимара, одолѣваемаго мужьями нѣкогда любимыхъ имъ дамъ. Впрочемъ, врядъ ли требуются еще новыя примѣры.

Если теперь обратимся къ отдѣльнымъ сценамъ комедій и станемъ вспоминать наиболѣе комическія, наиболѣе возбуждающія смѣхъ, то и тутъ увидимъ, что главная причина смѣха въ непремѣнномъ условіи комическаго дѣйствія, въ лжестраданіи. Когда смѣшонъ Оргонтъ? развѣ не тогда когда, напримѣръ, сокрушается о здоровьи Тартюфа? или самъ Тартюфъ не въ ту минуту, когда приходитъ въ негодованіе при видѣ обнаженныхъ плечь Дорины или страдаетъ отъ похотливыхъ вожделѣній? Конечно, Фамусовъ особенно возбуждаетъ смѣхъ, когда бѣсится отъ словъ Чацкаго, или распекаетъ Лизу, Софью и Чацкаго, а вѣнцемъ его лжестраданій служитъ ужасъ передъ тѣмъ, что̀ станетъ говорить княгиня Марья Алексѣвна. Хлестаковъ особенно комиченъ, когда страшится городничаго, или когда страдаетъ отъ одновременной любви къ Аннѣ Андреевнѣ и Марьѣ Антоновнѣ. Арганъ особенно смѣшонъ въ сценѣ когда, мучимый скупостью, упрекаетъ сына за неосторожность вѣчнымъ повтореніемъ фразы: „И за коимъ чортомъ его понесло на эту галеру!“ Это словцо, какъ говорятъ, взятое Мольеромъ изъ чужой комедіи, потому-то и стала чисто мольеровскимъ словцомъ, и такъ удачно, и запомнилось, и сдѣлалось пословицей, что послужило для выраженія лжестраданія.

---

*) Онъ извѣстенъ у насъ въ передѣлкѣ, подъ заглавіемъ *Мужья одолѣли.*

Если мы обратимъ вниманіе при помощи какого обстоятельства дѣйствія Шекспиръ рисуетъ самую грандіозную изъ личностей, когда-либо созданныхъ комическимъ искусствомъ, то увидимъ, что и тутъ лжестраданіе играетъ самую важную роль. Въ самомъ дѣлѣ, бѣдному Джаку ни минуты не даютъ покоя: онъ вѣчно долженъ отбиваться отъ остротъ принца, отъ обвиненій въ трусости, въ обжорствѣ и всякихъ иныхъ порокахъ; онъ никогда не хвастаетъ прямо, но потому, что принужденъ защищаться отъ мнимыхъ обидъ, оскорбленій, клеветъ, или предъявленія на него денежныхъ и иныхъ претензій, которыя онъ отнюдь не намѣренъ признавать справедливыми. Онъ то гнѣвается, что для него чистое наказанье, что онъ связался съ такими бездѣльниками, какъ принцъ и его свита; то его приводитъ въ негодованіе хвастовство мирового судьи. Словомъ, его, такого достойнаго въ своихъ глазахъ человѣка, всѣ тормошатъ, терзаютъ, обижаютъ, мучаютъ! Такимъ образомъ, хотя сцены съ Фальстафомъ болѣе или менѣе эпизодичны въ хроникѣ, все-таки почти нѣтъ сцены, гдѣ его личность рисовалась бы иначе, какъ при помощи указаннаго непремѣннаго обстоятельства комическаго дѣйствія. Фальстафъ уменъ и остроуменъ, но и изворотливость его ума, и его остроуміе особенно блестящи именно въ тѣ минуты, когда онъ вынужденъ ихъ высказывать принужденно, подъ тягостью обвиненій, подъ постороннимъ давленіемъ. Развѣ ему легко отбояриваться ото всѣхъ? А мы смѣемся.

Одна изъ самыхъ комическихъ сценъ не только у Островскаго, но и въ исторіи комедіи вообще; сцена, кипящая дѣйствіемъ и удивительная по своей законченности, сцена любовнаго объясненія Липочки и Подха-

люзина, точно также основана цѣликомъ на лжестраданіи. Липочка страдаетъ отъ того, что принуждена выйти за необразованнаго мужика и что̀ тятенька ни съ того ни съ сего сдѣлался банкротомъ, а Подхалюзинъ изъ любви къ капиталу, прикрытому любовью къ Липочкѣ, а можетъ быть и сопровождаемому нѣкоторымъ плотскимъ вожделѣніемъ. А мы смѣемся!

Надо ли говорить, что въ *Ревизорѣ* вся комическая судьба городничаго (вѣдь онъ герой комедіи, а Хлестаковъ только невольная причина его злоключеній) съ начала до конца рисуется именно при помощи лжестраданія? что лжестраданіе способствуетъ и выясненію его характера? *)

То же и для Шекспировской веселой комедіи. Беатриче и Бенедиктъ воображаютъ, что пылаютъ ненавистью другъ къ другу (въ такой формѣ въ началѣ является ихъ любовь); они страдаютъ отъ нея, они не могутъ встрѣтиться, чтобъ не сцѣпиться, не побраниться, чѣмъ и возбуждаютъ непрестанно нашу веселость.

Но приложимо ли, спросятъ, то же къ такимъ комедіямъ, какъ *Мизантропъ* и *Горе отъ ума?* Несомнѣнно, хотя, въ силу двойственнаго отношенія самихъ поэтовъ къ ихъ героямъ, обстоятельство лжестраданія сопровождаетъ дѣйствія Альсеста и Чацкаго далеко не въ теченіи всей комедіи, и является не всегда съ достаточной ясностью, присутствуя такъ сказать въ скрытомъ видѣ. Въ началѣ *Мизантропа* Мольеръ несо-

---

*) Выраженіе «комическій паѳосъ», столь часто употребляемое для выраженія особаго одушевленія, особой взволнованности комическаго актера, имѣетъ, въ виду даннаго объясненія, прямое значеніе, то есть не просто сильнаго одушевленія актера, но достодолжнаго изображенія комическаго страданія.

мнѣнно изображаетъ своего героя съ прямо комической стороны: Альсестъ попадаетъ въ мелочную исторію съ притязательнымъ свѣтскимъ стихотворцемъ, и тутъ элементъ лжестраданія явно выступаетъ наружу. Далѣе, источникъ проповѣдей Альсеста заключается не въ одной его правдивости, но и въ притязаніи на безусловное свое превосходство, по крайности въ этомъ отношеніи, надо всѣмъ міромъ, а такое излишнее самомнѣніе нельзя не причислить къ числу лжестраданій. Не будь у него чрезмѣрной самоувѣренности, онъ, конечно, велъ бы себя съ большей скромностью, и не растрачивалъ бы по пустякамъ своего пыла и энергіи. Именно это-то мы и имѣли въ виду, говоря что лжестраданіе порою присутствуетъ въ комедіи даннаго типа въ скрытомъ видѣ.

Подобное же можно повторить и относительно Чацкаго, хотя Грибоѣдовъ и не подходитъ къ своему герою съ явно-комической стороны. Чацкій также страдаетъ излишнимъ самомнѣніемъ, заставляющимъ его тщеславиться своимъ умомъ, своимъ пониманіемъ вещей и людей, навязывать его всякому встрѣчному и поперечному, и вдобавокъ не обинуясь, съ презрительной насмѣшкой высказывать въ лицо кому придется горькія истины. Онъ на балу у Фамусова, какъ говорится, насолилъ всѣмъ порядочно, и немудрено что мелкіе людишки обрадовались случаю ославить его сумасшедшимъ.

Но, повторяемъ, рѣчи какъ Альсеста, такъ и Чацкаго, хотя и обусловленныя наличностью скрытаго лжестраданія, по своимъ умственнымъ и нравственнымъ достоинствамъ порою бываютъ столь высоки и правдивы, что внушаютъ намъ невольное къ себѣ сочувствіе; оттого-то оба лица, хотя и ставятъ себя въ смѣшное по-

ложеніе, но не лишаются симпатіи зрителей. Такая особенность и понудила насъ признать третій видъ смѣха въ комедіи, смѣхъ сочувственный.

Далѣе, въ обѣихъ комедіяхъ, чѣмъ дальше подвигается дѣйствіе, тѣмъ элементъ лжестраданія все глубже и глубже отступаетъ на задній планъ,—такъ что въ концѣ отъ него не остается и слѣда; но о значеніи развязки обѣихъ комедій мы скажемъ ниже, въ слѣдующей главѣ.

IV.

Развязка комедіи.—Трагическій элементъ въ *Много шуму изъ ничего* и *Тартюфѣ*.—Развязка *Недоросля* и *Ревизора*.—Развязка *Мизантропа* и *Горя отъ ума*. — Комедіи-ли *Свои люди сочтемся* и *Венеціанскій купецъ*.

Аристотель, какъ сказано, считалъ благополучную развязку болѣе приличной для комедіи, чѣмъ для трагедіи. Въ большинствѣ комедій, она и бываетъ такою; дѣйствительно, въ области смѣха печальная развязка также не къ лицу, какъ въ области состраданія конечный переходъ отъ злосчастія къ благополучію. Но подобно тому, какъ въ новую трагедію входятъ весьма нерѣдко комическія сцены, тамъ и въ область комедіи порою вторгается элементъ трагическій.

У Шекспира, какъ извѣстно, комическій элементъ, въ большей или меньшей степени, встрѣчается почти во всѣхъ трагедіяхъ; даже въ сжатомъ и мрачномъ *Макбетѣ* не обошлось безъ комическихъ сценъ. Подобно, въ *Много шуму изъ ничего* входитъ элементъ трагическій, состоящій въ оклеветаніи Геро и вытекающихъ изъ того грустныхъ послѣдствій; Шекспиръ, однако, не даетъ ему развиться; страданіе проносится

быстро, какъ мимолетная тучка; сдѣланное зло исправляется, и все кончается благополучно. Исторія Геро имѣетъ, въ экономіи пьесы, значеніе не столько сама по себѣ, сколько потому, что обусловливаетъ полное сближеніе Беатриче съ Бенедиктомъ, и ведетъ къ разрѣшенію ихъ мнимой вражды. Словомъ, Шекспиръ только слегка затрогиваетъ трагическія струны, — въ чемъ, конечно, обнаруживается его великій художественный тактъ.

Менѣе благоразумно поступилъ Мольеръ въ пятомъ дѣйствіи *Тартюфа*. Увлеченіе Оргонта Тартюфомъ, столь комическое въ теченіи четырехъ актовъ, заходитъ слишкомъ далеко. У изгнаннаго Тартюфа въ рукахъ имѣется средство для самаго жестокаго мщенія: на долю Оргонта выпадаетъ уже настоящее злосчастіе. Кажется, Мольеръ имѣлъ при этомъ въ виду главнѣйшимъ образомъ дорисовать Тартюфа; показать, что онъ не только лицемѣръ, но и жестокій, злой человѣкъ *). Тяжкое горе вовсе не къ лицу бѣдному Оргонту: онъ черезъчуръ комиченъ для него. И въ концѣ Мольеру не оставалось почти ничего иного, какъ развязать благополучно комедію при помощи своего рода deus ex machina, или королевской власти. Трудно признать такую развязку удачной, вытекающей изъ дѣйствія, какъ нельзя назвать умѣстнымъ указанное вторженіе трагическаго элемента *).

Развязокъ *Недоросля* и *Ревизора* также нельзя на-

---

*) Къ этому его побудило сатирическое отношеніе къ извѣстнымъ нравамъ его эпохи.

*) Замѣтимъ кстати, что во многихъ комедіяхъ Мольера развязки бываютъ слабы и искуственны; въ концѣ начинается *узнаніе*, самое мало вѣроятное и запутанное, при помощи котораго и достигается благополучная развязка. Мольеръ болѣе великъ въ изображеніи характеровъ, чѣмъ въ планахъ своихъ комедій.

звать благополучными; въ обѣихъ комедіяхъ порокъ, сверхъ высшаго нравственнаго наказанія смѣхомъ, еще несетъ такъ-сказать уголовную кару. Въ *Недорослѣ*, вдобавокъ, какъ ни пошла г-жа Простакова, все же видя, что ея родной сынъ, котораго она любила хотя неразумно, но страстно, отрекается отъ нея, мы не можемъ не пожалѣть ее. Такимъ образомъ, комедія кончается полутрагическимъ мотивомъ. Дѣйствіе *Ревизора* собственно заканчивается тѣмъ, что городничій и прочіе хитроумные чиновники, обманутые простакомъ, набрасываются на Бобчинскаго съ Добчинскимъ, какъ на виновниковъ своего комическаго злополучія; здѣсь его истинная, чисто комическая развязка. Явленіе жандарма и послѣдующая затѣмъ живая картина, гдѣ Гоголь явно вышелъ изъ предѣловъ словеснаго искусства, врядъ-ли производятъ то впечатлѣніе, на которое расчитывалъ авторъ. Для зрителя все-таки остается обширное поле для предположенія, что Сквозникъ-Дмухановскій такъ же счастливо отдѣлается отъ петербургскаго чиновника, какъ отбояривался отъ губернаторовъ. Живая картина, гдѣ впрочемъ всѣ лица разставлены Гоголемъ въ комическихъ позахъ, говоритъ только, что чиновники ошеломлены внезапнымъ пріѣздомъ настоящаго ревизора, упавшаго на нихъ, какъ снѣгъ на голову; но никакъ не объ ихъ уголовной карѣ, излишней въ комедіи.

Весьма удачно справился Островскій съ навязаннымъ ему цензурными условіями концомъ *Свои люди — сочтемся*. Восклицаніе Подхалюзина: „А въ Сибирь, такъ въ Сибирь! Нешто въ Сибири не люди живутъ?“ прибавляетъ новую и яркую черту къ его характеру *).

*) Этотъ, хотя и вынужденный, конецъ оказался на столько удачнымъ благодаря сказанный чертѣ, что, по моему, предпочтительнѣе пер-

Разсмотримъ теперь развязки *Мизантропа* и *Горе отъ ума*, въ которыхъ нѣкоторые также усматриваютъ трагическій элементъ. Судьба Альсеста, дѣйствительно, внушаетъ большое сочувствіе; этотъ умный и правдивый человѣкъ, разоренный благодаря своему прямодушію (это обстоятельство, впрочемъ, только затрагивается комедіей), имѣетъ несчастіе быть влюбленнымъ въ лукавѣйшую женщину: его любовь до того глубока и сильна, что зная даже, что Селимена не стоитъ любви, Альсестъ готовъ ей все простить и назвать ее своею женой. И эта женщина ему отказываетъ! Отказываетъ ему и другая, на которой онъ хочетъ жениться par dépit, и поступаетъ конечно благоразумно. Мы, вполнѣ вѣря страданіямъ Альсеста, и не отказывая ему въ тепломъ сочувствіи, не можемъ ихъ однако назвать трагическими; положеніе Альсеста было бы трагичнѣе, женись онъ на Селименѣ; тогда ему пришлось бы мучаться всю жизнь. Такимъ образомъ несчастье Альсеста уравновѣшивается въ значительной степени избавленіемъ его отъ дальнѣйшихъ мученій неизбѣжныхъ въ случаѣ женитьбы на Селименѣ. Это одно изъ тѣхъ несчастій, о которыхъ впослѣдствіи говорятъ: не было-бъ счастья да несчастье помогло. Оттого развязка оставляетъ впечатлѣніе довольно смутное и неопредѣленное. Заслуга Мольера не въ ней, а въ геніальномъ изображеніи характера Альсеста.

Судьбу Чацкаго по подобнымъ же причинамъ нельзя признать трагической *). Никто не станетъ отвергать

воначальной редакціи (нынѣ также дозволенной къ представленію): въ ней Подхалюзинъ является ужь черезъ-чуръ отвратительнымъ.

*) Мнѣніе о томъ, что Чацкій лицо трагическое принадлежитъ Б. Н. Алмазову; оно было высказано Аполлономъ Григорьевымъ и впослѣдствіи повторено Гончаровымъ.

симпатическихъ чертъ у Чацкаго, ни его остроумія, порой высоко-сатирическаго, порой дерзскаго, но всегда мѣткаго. Никто не станетъ отвергать и того, что онъ порой мучается. Онъ правъ въ своемъ негодованіи на Софью, за предпочтеніе ему *именно* Молчалина, тѣмъ болѣе, что Софья же ославляетъ его сумасшедшимъ. Позволительно однако сомнѣваться въ силѣ его любви къ Софьѣ; скорѣе онъ страдаетъ о гибели одной изъ своихъ юношескихъ иллюзій, живо воскресшей при возвращеніи изъ-за границы. Но такое несчастье Чацкаго влечетъ за собою также счастливое послѣдствіе: чтò было бы, еслибъ онъ женился на Софьи? Еслибъ Грибоѣдовъ остановился на уходѣ Чацкаго, то впечатлѣніе было бы также смутно, но развязка *Горя отъ ума* красится тѣмъ, что дѣйствіе переносится на Фамусова, принимающаго столь значительное, и притомъ прямо комическое, участіе въ четвертомъ актѣ комедіи. Четыре заключительные стиха представляютъ собою по истинѣ геніальную развязку комическаго дѣйствія: вѣдь ему приличнѣе всего оканчиваться именно конечнымъ проявленіемъ своего непремѣннаго обстоятельства, лжестраданія.

Не всегда драма, названная авторомъ по тѣмъ или инымъ причинамъ, комедіей бываетъ комедіей и по своимъ существеннымъ качествамъ. Такъ, *Свои люди— сочтемся* и *Венеціанскій купецъ*, хотя въ нихъ и обиленъ комическій элементъ, и быть можетъ первенствуетъ даже въ количественномъ отношеніи, тѣмъ не менѣе, по конечной судьбѣ своихъ героевъ, Большова и Шейлока, должны быть причислены къ трагедіямъ. Обѣ трагедіи принадлежатъ къ тому виду этого рода произведеній, который способенъ возбуждать жалость по че-

ловѣчеству, или филантропическое чувство, обѣ вдобавокъ, какъ бы нарочно написаны по типу, указанному Аристотелемъ. И Большовъ, и Шейлокъ, подобно Сизифу, люди умные, но не безъ подлости, и оба попадаютъ въ разставленныя ими самими сѣти. Большовъ, задумавъ банкротство, имѣетъ въ виду свое спокойствіе и будущее благополучіе своей дочери и зятя; для этого онъ готовъ подвергнуть себя лишеніямъ, даже извѣстнымъ страданіямъ, посидѣть въ московской ямѣ; задуманный планъ не удается, и Большовъ видитъ, что именно тѣ, о комъ онъ заботился, остаются холодны не только къ его, претерпѣваемымъ ради нихъ же, лишеніямъ, но даже къ грозящей ему гибели. Такая судьба невольно возбуждаетъ жалость.

Шейлокъ ненавидитъ Антоніо, и готовъ ему отомстить; случай отдаетъ ему врага въ руки. Какъ истый сынъ Израиля, столь искусившагося издревле въ обходѣ всяческихъ законовъ, какъ Божескихъ, такъ и человѣческихъ, Шейлокъ устраиваетъ дѣло мести на видимо законномъ основаніи. Придуманная имъ комбинація такова, что судъ, не взирая на все желаніе, не смѣетъ ему отказать въ искѣ, и присуждаетъ фунтъ мяса. И въ ту минуту, когда дѣло кажется вполнѣ выиграно и хитрый разсчетъ безнаказанной мести вполнѣ торжествуетъ, тутъ-то на голову Шейлока и обрушивается одинъ за другимъ, рядъ все сильнѣйшихъ ударовъ, грозящихъ ему полной и безславной гибелью. И онъ, хотя и въ меньшей степени чѣмъ Большовъ, возбуждаетъ жалость.

Обѣ трагедіи, къ сожалѣнію, страдаютъ малой сосредоточенностью дѣйствія, отчего судьба ихъ героевъ производитъ меньшее, чѣмъ могла бы, впечатлѣніе.

V.

Чѣмъ обусловливается форма комедіи.—Нравственное значеніе комедіи.— Что она очищаетъ въ насъ — Междоумочныя драматическія произведенія.—Искуственная классификація драмы.

Форма трагедіи, какъ мы видѣли, обусловливается главнымъ обстоятельствомъ ея дѣйствія, именно страданіемъ; подобное же надо повторить и относительно комедіи. Что наличность лжестраданія столь же необходима для произведенія сильнѣйшаго впечатлѣнія, какъ и наличность страданія, въ томъ всѣ убѣждены, или вѣрнѣе, то всѣми полусознательно чувствуется. Какъ часто, почти ежедневно, при разсказѣ о какомъ-нибудь смѣшномъ случаѣ, мы слышимъ такое восклицаніе: „нѣтъ, если бъ вы видѣли, какую онъ скорчилъ рожу! или нѣтъ, если бъ вы слышали какимъ тономъ это было сказано!“ Что̀ же выражается этими, и тому подобными возгласами, какъ не сознаніе въ неполнотѣ разсказа, въ его безсиліи произвести полное впечатлѣніе; съ тѣмъ вмѣстѣ высказывается и убѣжденіе, что для полноты впечатлѣнія необходима наличность смѣшного, а оно, какъ мы показали, заключается главнѣйшимъ образомъ въ лжестраданіи.

Отсюда ясно, почему комедія изображаетъ смѣшную судьбу своихъ геровъ въ видѣ постепенно становящагося дѣйствія, совершающагося передъ глазами зрителя (предполагаемаго, или насущнаго, все равно). Отсюда-же и возможность ея дополненія сценическимъ представленіемъ. Все, что̀ мы говорили о театрѣ по отношенію къ трагедіи, приложимо и къ комедіи. Въ наше время, мы часто бываемъ свидѣтелями слѣдующаго печальнаго недоразумѣнія: актеры, изображая лжестраданія, принимаютъ ихъ въ серьёзъ и добавляютъ ихъ, вопреки яс-

нымъ намѣреніямъ автора, признаками болѣзненности; такъ, городничій въ *Ревизорѣ*, узнавъ о продѣлкѣ Хлестакова, падаетъ чуть не въ ударѣ; скоро, кажется, мы увидимъ, что при словахъ „чему смѣетесь?“ онъ будетъ заливаться самыми горькими слезами. У даровитыхъ актеровъ такіе ошибки происходятъ отъ малой художественной образованности, отъ чрезмѣрнаго участія въ дурныхъ піесахъ, гдѣ авторы не умѣютъ отличить *fas* отъ *nefas*, слезъ отъ смѣха, и порою даже правой руки отъ лѣвой; въ піесахъ болѣзненаго сложенія, умышленно или нѣтъ разсчитанныхъ на истеричность зрителей, а равно отъ необдуманнаго желанія сдѣлать что-нибудь новенькое: вѣдь много есть глупыхъ зрителей и критиковъ, падкихъ на новенькое! Но въ искусствѣ нѣтъ новаго и древняго, молодого и стараго, а есть только хорошее, достодолжное, и дурное, неумѣстное. Къ сожалѣнію, современные актеры часто думаютъ, что иныхъ, кромѣ недостатковъ, указанныхъ Шекспиромъ въ *Гамлетѣ*, присущихъ актерамъ его времени, болѣе уже никакихъ у актеровъ вообще не бываетъ да и быть не можетъ; увы! всякое время богато своими недостатками и нелѣпостями.

Въ чемъ-же нравственное значеніе комедіи? Обычно полагается, что комедія при помощи смѣха исправляетъ людскіе нравы; позволительно однако сомнѣваться въ справедливости такого утвержденія, не взирая на его распространенность. Трудно ожидать, чтобъ человѣкъ извѣстныхъ порочныхъ или пошлыхъ наклонностей излечился отъ нихъ при помощи комедіи, хотя конечно мы не станемъ отрицать возможности подобныхъ единичныхъ случаевъ, какъ и возможности того, что люди сознавались въ содѣянныхъ преступленіяхъ, видя въ

театрѣ изображеніе, какъ совершаются подобныя преступленія. Глядя на комедію съ этой точки зрѣнія, вѣрнѣе сказать, что осмѣяніе въ ней извѣстнаго рода порочныхъ наклонностей знаменуетъ собою общее сознаніе ихъ безнравственности или пошлости. Это замѣчаніе, впрочемъ, относится преимущественно до изображенія сильно распространенныхъ въ данномъ обществѣ и въ данное время такъ называемыхъ общественныхъ пороковъ, напр. взяточничества, роскоши, сутяжничества и т. п. Да и то можно сказать, что подобные пороки, въ томъ, или иномъ видѣ, присущи человѣчеству вообще. Указывая на подобное достоинство комедіи, или иного произведенія, не слѣдуетъ забывать, что каковы бы ни были его временныя и мѣстныя достоинства, ея сила не въ нихъ, а въ художественности, имѣющей значеніе всечеловѣческое. Много было, есть и будетъ произведеній, которыя по мѣстнымъ и временнымъ обстоятельствамъ волновали читателей и зрителей, и обращали на себя общее вниманіе, но волненіе не въ долгѣ улегалось и вниманіе смѣнялось полнымъ забвеніемъ. Въ подобныхъ случаяхъ не дурно вспоминать слова, сказанныя Аристотелемъ по поводу благополучной развязки трагедіи, именно что она кажется лучшей по слабости зрителей и что поэты въ подобномъ случаѣ слѣдуютъ вкусамъ публики и угождаютъ ей. Художественная-же заслуга незабвенна; оттого-то множество комедій, изображавшихъ, напримѣръ, взяточничество, если порой и вспоминаются, то исключительно съ исторической точки зрѣнія, *Ревизоръ*-же остался произведеніемъ живымъ доселѣ, хотя нравы сильно измѣнились, и конечно будетъ жить, пока будетъ жива русская рѣчь.

Нравственнаго (но отнюдь не нравоучительнаго) зна-

ченія комедіи слѣдуетъ искать тамъ-же, гдѣ мы нашли таковое трагедіи, именно въ очищеніи возбуждаемаго ею аффекта, то есть смѣха. Какъ мы можемъ страдать избыткомъ, или скудостью сострадания, такъ точно можемъ отличаться избыткомъ или скудостью смѣха. Выше, говоря о видахъ смѣха (гл. II), мы привели нѣсколько примѣровъ такого недостатка. Мичманъ Дирка, смѣявшійся, когда ему показывали палецъ, конечно, обладалъ чрезмѣрною крайностью смѣшливости, но отъ него до человѣка, не допускающаго никогда на свое лицо улыбки и представляющаго крайній предѣлъ скудости смѣха, цѣлая бездна переходовъ. Хотя поэтъ и сказалъ, что

Смѣяться, право, не грѣшно
Надъ тѣмъ, что *кажется* смѣшно,—

но разумѣется смѣяться слѣдуетъ только надъ тѣмъ, что достойно смѣха. Какъ оказывается, болѣе всего достойно смѣха притязаніе на страданія тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ, притязаніе пошлости на наше сострадание къ ея пошлымъ злоключеніямъ. Объ этомъ свидѣтельствуетъ вся исторія комедіи. Возбуждая честный смѣхъ надъ пошлыми злоключеніями пошлыхъ людей, или-же нашу веселость надъ мнимыми страданіями людей намъ равныхъ, или даже сочувственный смѣхъ, комедія съ тѣмъ вмѣстѣ указываетъ на достойное смѣха. Смѣясь именно надъ тѣмъ, надъ чѣмъ слѣдуетъ, она и очищаетъ нашъ смѣхъ, то есть дѣлаетъ его разборчивѣе и закономѣрнѣе, уравновѣшиваетъ нашу смѣшливость. Въ этомъ и заключается доставляемое ею удовольствіе, ибо когда мы долго смѣемся неразборчивымъ, непотребнымъ или глупымъ смѣхомъ, то вслѣдъ затѣмъ чувствуемъ нѣкоторое неудовольствіе, родъ стыда, и упрекаемъ себя, что такъ глупо и пошло провели время. Подобное же мы чувствуемъ когда чрезмѣрно расчув-

ствуемся надъ какой нибудь пошлостью, или окажемся черезъ-чуръ холодны, даже суровы къ истинному бѣдствію. Наша совѣсть, или сознаніе нравственнаго разума, если позволительно такъ выразиться, упрекаетъ насъ въ томъ. Удовольствіе отъ трагедіи или комедіи въ томъ и состоитъ, что мы въ нихъ сострадаемъ или смѣемся согласно съ непреложными требованіями нравственнаго разума.

Вообще, не слѣдуетъ искать нравственнаго значенія искусства гдѣ-то на сторонѣ, по мимо тѣхъ возбужденій и впечатлѣній, которыя оно вызываетъ и производитъ. Въ драматическомъ искусствѣ это особенно ясно; въ этомъ и сила, и основательность ученія объ очищеніи художественными произведеніями тѣхъ именно страстей, чувствъ или аффектовъ, которыя каждому изъ нихъ, по своей природѣ, свойственно возбуждать.

Комедія и трагедія суть два правильные, законные рода драматическихъ произведеній. Между ними ютится множество произведеній въ драматической формѣ, которымъ усиливаются порою придать извѣстную самостоятельность, или даже важность; или же настаиваютъ на томъ, что это драма въ *новомъ* родѣ, выставляя на видъ тѣ или иныя второстепенныя ея достоинства. Такъ подъ *драмой* въ тѣсномъ смыслѣ слова разумѣютъ нѣчто среднее между комедіей и трагедіей, не указывая однако при этомъ ни на одинъ ея существенный непремѣнный признакъ. Оказывается, что передъ вами либо недовершенная комедія, либо такая же трагедія, либо трагедія съ благополучной развязкой; нерѣдко также авторъ возвѣщеннаго имъ, или критикой новаго рода просто обладаетъ недостаточнымъ талантомъ, или не умѣетъ разобраться въ своихъ симпатіяхъ, и антипатіяхъ, не знаетъ надъ

чѣмъ смѣяться или надъ чѣмъ плакать, изображаетъ голое страданіе, или такое же смѣшное, чисто внѣшнее столкновеніе, возбуждаетъ пошлую сентиментальность, или такой же смѣхъ. Не надо забывать также, что порой авторы называютъ свои произведенія „драмами“, потому что въ обществѣ, въ театрѣ или въ литературной средѣ господствуетъ въ данную минуту предубѣжденіе противъ имени трагедіи.

Другіе отличаютъ мѣщанскую трагедію изъ предразсудка будто трагедія есть такая драма, гдѣ дѣйствуютъ цари, герои и полубоги, не обращая вниманія на признаки существенныя, забывая что главенственная цѣль искусства—образное изображеніе человѣка, его *человѣческихъ* свойствъ. Подобнымъ же образомъ толкуютъ о бытовыхъ комедіяхъ, о комедіяхъ политическихъ, соціальныхъ, историческихъ, при чемъ забываютъ, что комедія прежде всего должна быть комедіей, то есть носить на себѣ существенные признаки такого рода произведеній, и что всѣ вышеписанныя эпитеты указываютъ только на признаки внѣшніе, случайные, въ самомъ лучшемъ случаѣ могущіе послужить для различенія нѣкоторыхъ мелочныхъ разновидностей комедіи. Вѣдь изо всѣхъ этихъ эпитетовъ мы только и узнаемъ, да и то смутно, о чемъ, между прочимъ, идетъ рѣчь въ комедіи. Да и самое произведеніе можетъ оказаться вовсе не художественнымъ и драматическая форма навязанной ему ради проповѣданія мнѣній, которыя удобнѣе прочесть дома, въ своемъ углу, или выслушать на лекціи. Отличаютъ также комедію интриги, комедію плаща и шпаги, и комедію характеровъ. Но интрига, какъ сплетеніе случайныхъ и чрезвычайныхъ обстоятельствъ, прямо противоположна понятію дѣйствія, гдѣ одно событіе слѣ-

дуетъ за другимъ по необходимости или вѣроятію, гдѣ все происходитъ не просто *послѣ* другого, но и *чрезъ* другое. Чистое же сплетеніе смѣшныхъ обстоятельствъ, конечно, можетъ производить смѣхъ, но тò будетъ смѣхъ весьма неразборчивый, смѣхъ низкаго качества. О такихъ комедіяхъ можно повторить тоже чтò сказано о подобнаго рода трагедіяхъ; ихъ частныя достоинства, въ случаѣ ихъ наличности, будутъ заключаться въ томъ же, въ чемъ и настоящей комедіи. Подъ комедіей характеровъ разумѣютъ такую, гдѣ первое мѣсто занимаетъ изображеніе характеровъ; конечно, такая комедія если даже дѣйствіе въ ней распоряжено слабо, не лишена нѣкоторыхъ недостатковъ, и можетъ быть еще прекраснымъ произведеніемъ,—но настоитъ ли хотя малая необходимость выдѣлять ее въ особый видъ художественныхъ произведеній?

Аристотель въ XVIII гл. *Піитики* съ большей основательностью предлагаетъ слѣдующую классификацію трагедіи, но основаніи ея составныхъ частей, которыхъ полагаетъ четыре, именно: 1) переломъ и узнаніе 2) страданіе; 3) характеры и 4) то чтò онъ называетъ наглядностью, и что въ настоящемъ случаѣ можно перевести сценичностью. Четыре вида трагедіи имъ установленныя слѣдующіе:

1) сложная, то есть заключающая въ себѣ, кромѣ страданія, переломы и узнанія;

2) простая, или заключающая въ себѣ одно обстоятельство страданія;

3) трагедія характеровъ, или такая, гдѣ преимущественно изображены характеры;

4) трагедія, гдѣ обращено преимущественное вниманіе на сценическіе эффекты и музыкàльную часть; сценическое представленіе, какъ бы сказали мы.

Подобную классификацію можно, конечно, приложить и къ комедіи, гдѣ первый видъ составитъ комедія, богатая и переломами, и узнаніемъ; второй—комедія, основанная по преимуществу на изображенія лжестраданія; третій—комедія характеровъ; наконецъ четвертый—такъ называемыя фееріи. Но въ этомъ не настоитъ никакой необходимости; классификація, предложенная Аристотелемъ, очевидно, искусственная; она основана на неравномѣрномъ развитіи въ различныхъ трагедіяхъ ея составныхъ частей, какъ главныхъ, такъ и второстепенныхъ; притомъ, частей разнородныхъ; то берутся за основу классификаціи обстоятельства дѣйствія, то характеръ дѣйствующихъ, то наконецъ тѣ составныя части, которыя самъ Аристотель полагаетъ второстепенными. И такъ, классификація не исходитъ изъ одного принципа; далѣе, въ составъ первыхъ двухъ видовъ трагедіи необходимо входитъ, хотя бы и слабое, изображеніе характера; въ составъ же третьяго рода входитъ, хотя бы слабое, изображеніе дѣйствія (ибо безъ него, по словамъ Аристотеля, не можетъ быть трагедіи); не говоримъ уже о томъ, что въ первыхъ двухъ видахъ трагедіи характеръ можетъ быть изображенъ не только не хуже, но даже лучше чѣмъ въ третьемъ; наконецъ, четвертый видъ принадлежитъ къ числу трагедій, строго осуждаемыхъ самимъ Аристотелемъ, къ числу такихъ произведеній, которыя требуютъ, по его же словамъ, не столько таланта, сколько большихъ издержекъ.

Вотъ почему, и эта классификація, какъ и другія искусственныя системы драмы, не можетъ быть принята.

Вообще, раздѣленіе драматическихъ и другихъ художественныхъ произведеній на виды на основаніи внѣш-

нихъ или второстепенныхъ признаковъ указываетъ либо на искусственность системы устанавливающаго его критика, либо же, въ худшихъ случаяхъ, на делитанстское отношеніе къ искусству, не заключающее въ себѣ уже ничего научнаго *). Давно пора сдать въ архивъ эту манію къ увеличенію *родовъ* на основаніи внѣшнихъ признаковъ; она ведетъ только къ путаницѣ понятій. Если при этомъ и устанавливается какая либо система, что̀ рѣдко,—то чисто искусственная, и притомъ порой напоминающая тѣ блаженныя времена, когда орла и муху причисляли къ одному классу *летающихъ*.

VI.

О второстепенныхъ стихіяхъ комедіи. — Комическій стихъ. — Что̀ замѣняетъ хоръ въ новой комедіи.—Заключеніе.—Естественная система драматическихъ произведеній.

Намъ остается сказать о нѣкоторыхъ второстепенныхъ составныхъ частяхъ комедіи, и притомъ по скольку тутъ усматривается различіе между ею и трагедіею, ибо все, что̀ сказано объ изображеніи ума, или о сценичности, или о музыкальной части драмы въ предыдущемъ отдѣлѣ, относится равно и къ комедіи. Мы войдемъ въ нѣкоторыя подробности относительно рѣчи и того, чѣмъ замѣняется хоръ въ новой комедіи.

Греки и англичане въ комедіи употребляли тотъ же

---

*) Графъ Л. Н. Толстой въ *Аннѣ Карениной* превосходно изобразилъ делитанта-художника въ лицѣ Вронскаго; его не заботитъ что̀ и какъ онъ будетъ писать, а именно въ *какомъ родѣ*. Попробовалъ въ одномъ, хочется въ другомъ. У графа Вронскаго были способности къ живописи, но не было художественнаго таланта. Подобное же встрѣчается и между беллитристами, чаще чѣмъ думаютъ. Разумѣется, ни критики, ни вообще ученые не изъяты отъ подобныхъ же недостатковъ. Какъ часто мы видимъ бездну учености, и ни капли научнаго пониманія!

стихъ, что̀ и въ трагедіи; причемъ Шекспиръ чаще употреблялъ прозу въ комедіи, чѣмъ въ трагедіи. Тоже надо сказать и о французахъ. Мольеръ примѣнилъ съ великимъ мастерствомъ александрійскій стихъ къ комедіи; онъ блещетъ столь мѣткими выраженіями, что, читая его, невольно удивляешься, почему этотъ стихъ попалъ въ пословицу, а другой нѣтъ. Только одна его комедія, именно *Амфитріонъ* написана стихами разной мѣры. Къ этому надо прибавить, что языкъ Мольера, подобно языку Шекспира, богатъ и словами, и идіотизмами, народными реченіями и областными словами.

У насъ комическій стихъ обязанъ своимъ совершенствомъ Грибоѣдову. То̀ риѳмованный ямбъ разной мѣры, отъ одно до шестистопнаго. Риѳма весьма краситъ комическій стихъ; она выдаетъ остроту, придаетъ ей особый блескъ и часто дѣлаетъ ее какъ бы неожиданной. Замѣчательно, что наша народная комическая былина и комическая пѣсня также весьма склонны къ риѳмѣ. У Пушкина въ *Борисѣ* болѣе комическія сцены (Рузи и Марины, рѣчь Вишневецкаго) также написаны риѳмованными стихами [1]). Не мѣшаетъ замѣтить, что въ переводахъ Хмѣльницкаго александрійскій стихъ въ комедіи доведенъ также до значительной степени совершенства, и не понятно, почему новѣйшіе переводчики Мольера отказываются отъ него, увѣряя, будто онъ не свойственъ русскому языку, и именно потому, что въ немъ риѳмуютъ два стоящіе рядомъ стиха. Но народная русская комическая пѣсня не знаетъ иной риѳмы! Объ

---

[1]) Впрочемъ, изъ предыдущаго не слѣдуетъ, что риѳма имѣетъ только, или даже преимущественно, комическое значеніе. У Пушкина и Шиллера въ трагедіи, когда дѣйствующія лица особенно взволнованы, находятся въ восторженномъ состояніи, ихъ рѣчи нерѣдко передаются риѳмованными стихами.

этомъ нельзя не пожалѣть, ибо Мольеровскій складъ рѣчи не передается Грибоѣдовскимъ стихомъ. Всякой рѣчи свой ритмъ.

Мольеръ часто писалъ и въ прозѣ, которая у него отличается тѣми же высокими достоинствами; изслѣдователи замѣчаютъ, что у Мольера была такая врожденная способность къ ритму, что онъ встрѣчается часто и въ его прозѣ: не достаетъ только риѳмы, чтобы рѣчь стала вполнѣ стихомъ. Гоголь писалъ въ прозѣ, и его языкъ, особенно въ *Ревизорѣ*, отличается тѣми же достоинствами, чтò и языкъ Мольера. Велика заслуга и Островскаго въ этомъ отношеніи; языкъ его комедій богатъ, образенъ и чрезвычайно типиченъ; въ немъ нѣтъ и слѣда той утрировки, того изысканнаго подбора странныхъ реченій и диковинныхъ словъ, которыми щеголяютъ его подражатели.

Мы говорили о томъ, что по мнѣнію нѣкоторыхъ служитъ замѣной древняго хора въ новой трагедіи; скажемъ о томъ-же въ комедіи, прося помнить сдѣланныя въ предыдущемъ отдѣлѣ оговорки и ограниченія.

Въ греческой комедіи, въ извѣстномъ мѣстѣ, хоръ обращался къ зрителямъ (отчего получилъ названіе парабаса); въ парабасѣ авторъ велъ со зрителями бесѣду, не имѣющую прямаго отношенія къ дѣйствію комедіи; порой бесѣдовалъ объ общественныхъ нравахъ, о разныхъ текущихъ дѣлахъ и вопросахъ республики; порою пускался въ личныя объясненія, упрекая зрителей за то, что они не поняли его произведенія. Словомъ, тутъ авторъ являлся сатирикомъ нравовъ, мнѣній или вкуса зрителей. Отчасти ту-же роль въ новой комедіи играютъ тирады личностей въ родѣ Чацкаго и Альсеста, и, конечно, они достойны стоять на ряду съ лучшими пара-

басами. Вообще же, полагается, что хоръ замѣняетъ такъ называемый *резонеръ* комедіи.

Мы видѣли, что Аполлонъ Григорьевъ усматривалъ замѣну хора въ трагедіи въ народной толпѣ. Нѣчто подобное представляютъ такъ называемыя обстановочныя лица комедіи; но конечно далеко не всегда удачно. Образцомъ въ этомъ отношеніи можетъ служить *Горе отъ ума*, гдѣ цѣлая толпа гостей съ необыкновеннымъ искусствомъ вплетена въ дѣйствіе, и является въ немъ необходимымъ собирательнымъ лицомъ, а не служитъ только дополненіемъ къ изображаемымъ въ комедіи нравамъ. Чрезъ нихъ Софья распространяетъ слухъ о сумашествіи Чацкаго, и вдобавокъ многіе изъ нихъ, считая себя обиженными его замѣчаніями и остротами, принимаютъ дѣятельное участіе какъ въ распространеніи слуха, такъ и въ окончательномъ его установленіи. И вотъ Чацкій ославленъ безумцемъ дѣйствительно *всѣмъ хоромъ*.

Вотъ все, что̀ мы считали нужнымъ добавить о комедіи.

Въ заключеніе считаемъ не лишнимъ предложить естественную, то есть основанную на внутреннихъ признакахъ, систему драматическихъ произведеній; она составляетъ одно изъ послѣдствій нашего изслѣдованія драмы и можетъ быть изложена только теперь, когда непремѣнныя обстоятельства, какъ трагическаго и комическаго дѣйствія, всесторонне изучены и вѣрность ихъ подтверждена всей исторіей драмы. Драма распадается вполнѣ естественно на два рода: на трагедію и комедію. Подобная двойственность поэзіи вообще проявляется съ самаго ея начала. Трагедія произошла, какъ думали древніе, изъ хвалебныхъ пѣсенъ (одъ); предшественни-

ками комедіи были ямбы (личная сатира) съ одной стороны и фаллическія пѣсни съ другой. Въ эпосѣ обнаружилась таже двойственность; какъ на примѣры, указывается на *Иліаду* и *Маргаритъ*, поэмы, обѣ приписываемыя Гомеру. Но ни въ одномъ изъ отдѣловъ словесныхъ искусствъ эта двойственность не выступаетъ съ такой ясностью и отчетливостью, какъ въ драмѣ.

Первый родъ драмы, *трагедія*, или драма трагическая; стремится къ изображенію высокихъ дѣйствій душевно высокихъ людей; непремѣнное обстоятельство ея дѣйствія—*страданіе*. Трагедія распадается на два вида:

1) Трагедія, возбуждающая состраданіе. Требуетъ, чтобъ ея герой имѣлъ *честный* характеръ, но отнюдь не былъ полнымъ праведникомъ; такой человѣкъ, вслѣдствіе ошибки, грѣха, или заблужденія, впадаетъ въ злосчастіе, превышающее его вину, чѣмъ возбуждаетъ въ васъ и страхъ, и состраданіе.

2) Трагедія, возбуждающая жалость по человѣчеству. Въ ней честность характера героя не составляетъ непремѣннаго условія; но герой отнюдь не долженъ быть полнымъ злодѣемъ; отсутствіе честности возмѣщается большимъ умомъ, храбростью или иными душевными достоинствами.

Оба вида трагедіи очищаютъ возбуждаемые ими страхъ, состраданіе и филантропическое чувство.

Второй родъ драмы есть *комедія*, или драма комическая. Она стремится къ изображенію пошлыхъ дѣйствій душевно-пошлыхъ людей. Главное обстоятельство ея дѣйствія—*лжестраданіе*, то есть мнимое себялюбивое страданіе, претендующее на наше состраданіе, но встрѣчаемое смѣхомъ; оно должно быть *безболѣзнено*.

Комедія распадается на три вида.

1) Комедія, возбуждающая смѣхъ, который мы, по примѣру Гоголя, называемъ *честнымъ*. Ея герои люди пошлые или порочные, люди ниже средняго нравственнаго уровня, но ихъ пошлость или порочность не должна быть безусловной, не должна внушать только отвращеніе; смѣхъ возможенъ только тогда, когда изображенная пошлость или порочность кажется недостаткомъ всечеловѣческимъ, отъ котораго и мы не можемъ считать себя вполнѣ изъятыми.

2) Комедія, возбуждающая *веселый* смѣхъ. Герои ея—люди намъ равные, но не безъ нѣкоторой, всѣмъ людямъ свойственной, пошлости, благодаря которой они и впадаютъ въ мнимыя страданія.

3) Комедія, возбуждающая *сочувственный* смѣхъ. Герои ея могутъ быть выше насъ по своему уму, или душевнымъ качествамъ. Но чрезъ свою непомѣрную горячность, сопровождаемую притязаніемъ на безусловное совершенство въ извѣстномъ отношеніи, они сами себя ставятъ въ смѣшное положеніе; здѣсь, какъ показано, источникъ сочувственнаго смѣха. Тотъ же смѣхъ возбуждаютъ комическія или сатирическія рѣчи героевъ,— что̀ даетъ возможность сравнить ихъ съ хоромъ, носившимъ въ древней комедіи имя парабаса.

Понятно, что возможны многочисленныя, чтобъ не сказать безчисленныя, разновидности обоихъ родовъ драмы. Трагедія второго вида можетъ болѣе или менѣе приближаться къ первому, смотря по душевнымъ качествамъ героя; возбуждаемое ею филантропическое чувство можетъ возрастать почти до состраданія, и въ такихъ случаяхъ между ними весьма трудно установить границу. Подобное же слѣдуетъ повторить и относительно всѣхъ трехъ видовъ комедіи. Возможна комедія, гдѣ встрѣ-

чаются въ томъ или иномъ сочетаніи всѣ три вида смѣха; или же, какъ мы указывали на примѣрѣ, въ комедіи третьяго вида авторъ либо рельефнѣе обозначитъ лжестраданія своего героя, либо, придавъ его рѣчамъ обликъ, болѣе соотвѣтствующій античному парабасу, перенесетъ комическій элементъ, изображеніе лжестраданія, на другое лицо, которое и станетъ вторымъ героемъ его произведенія, героемъ прямо комическаго дѣйствія (Чацкій и Фамусовъ).

Извѣстно, что растительные и животные виды, несомнѣнно встрѣчающіеся въ природѣ и устанавливаемые натуралистами, также допускаютъ безчисленныя разновидности и переходы отъ одного къ другому. Наше изслѣдованіе закончено, и намъ, по примѣру авторовъ старинныхъ комедій, остается просить читателя о снисхожденіи къ его многочисленнымъ несовершенствамъ.

КОНЕЦЪ.

ТРИ ПИСЬМА
О
ПУШКИНѢ.



(Н. Н. Страхову).

ТРИ ПИСЬМА О ПУШКИНѢ.

I.

Въ чемъ правильное отношеніе къ Пушкину. — Что̀ такое поэтъ.— Мнѣніе Тэна.—Шопенгауеръ.—Идея въ Платоновскомъ смыслѣ слова.— Эмерсонъ.—Аристотель.—Викторъ Гюго.—Ученіе Аристотеля объ очищеніи страстей.—Условія поэтическаго творчества.—Когда поэтическое созданіе бываетъ совершеннымъ.

Было время, и недавно, когда Пушкинъ подвергался всяческимъ нареканіямъ. Люди, считавшіе свои мысли, мечтанія и стремленія не только наилучшими, но и наиполезнѣйшими для человѣчества, негодовали на поэта, не видя въ его созданіяхъ отраженія предметовъ имъ любезныхъ. Весьма возможно, что теперь, увлеченные инымъ потокомъ, тѣ же люди и имъ подобные узрятъ, каждый по своему, въ Пушкинѣ отраженіе любезныхъ имъ мыслей, мечтаній и стремленій и припишутъ такое обстоятельство въ особую заслугу поэту. Ихъ мнѣнія можно и должно оспаривать, но врядъ ли справедливо негодовать на нихъ. Подобныя заблужденія свойственны человѣчеству; люди вообще любятъ восхищаться въ другихъ своими достоинствами, истинными или мнимыми; они зовутъ близкаго имъ человѣка *другомъ*, alter ego. Только божественное ученіе любви возвышаетъ наше сердце надъ самообожаніемъ

и самообольщеніемъ; только истинное знаніе заставляетъ нашъ умъ отвергнуть раньше всего всяческія предразсужденія какъ благопріобрѣтенныя, такъ и наслѣдственныя.

Кто бы и съ какой бы точки зрѣнія ни судилъ о Пушкинѣ, не должно забывать, что человѣкъ, который будетъ славенъ

. . . . . доколь въ подлунномъ мірѣ
Живъ будетъ хоть одинъ піитъ,

прежде всего и паче всего былъ поэтъ.

Начнемъ же бесѣду ab ovo и спросимъ: что̀ такое поэтъ?

Слово поэтъ значитъ творецъ: поэтъ естъ человѣкъ, способный создавать въ словѣ нѣкоторое подобіе дѣйствительности, нѣкоторое подобіе жизни человѣческой и природы. Таково будетъ общее опредѣленіе.

Г. Тэнъ въ своей *Исторіи англійской литературы*, желая однимъ словомъ опредѣлить сущность генія Шекспира, а съ тѣмъ вмѣстѣ и всякаго истиннаго поэта, видитъ ее въ необычайной силѣ воображенія. Онъ называетъ Шекспира—чистымъ воображеніемъ (imagination pure). Итакъ, по г. Тэну, творческій даръ заключается въ воображеніи, въ способности не только вообразить себѣ ясно и отчетливо данный предметъ, но и воплотить воображаемое въ образъ и для другихъ столь же ясный и опредѣленный.

Шопенгауеръ считаетъ художественное творчество особою интелектуальною способностью; искусство есть особаго рода знаніе, плодъ чистаго пониманія (интеллекта), освобожденнаго отъ всякаго вліянія воли. Логическое мышленіе, дѣйствующее по закону основанія, достигаетъ отвлеченныхъ понятій (Begriffe); плодомъ художественнаго мышленія является *идея* въ Платоновскомъ смыслѣ слова; истинное подобіе вещи въ себѣ. Понятіе идеи Шопенгауеръ сближаетъ, даже филологически, съ

понятіемъ *вида* въ естественныхъ наукахъ; *видъ* вѣдь не есть простое отвлеченіе, онъ существуетъ въ природѣ; въ высшихъ организмахъ, онъ ясенъ для каждаго, онъ выраженъ въ народныхъ названіяхъ животныхъ и растеній. Всякій знаетъ, что̀ значитъ волкъ, лисица, собака, дубъ, береза, хотя далеко не всякій знаетъ ихъ отличительные признаки, и большинство, вздумавъ отвлеченно опредѣлить, что̀ значитъ собака или дубъ, либо вовсе не сумѣетъ этого сдѣлать, либо укажетъ на признаки, для натуралиста не существенные.

Итакъ, поэтъ, создавая нѣкоторое подобіе дѣйствительности, даетъ намъ непосредственно *идею* изображаемаго предмета; его образы—видовыя, или типическія подобія вещей въ себѣ. Не ищите въ нихъ отдѣльныхъ чертъ, добытыхъ наблюденіемъ дѣйствительности и умно сопоставленныхъ или сплавленныхъ въ искусственное цѣлое; эти черты въ нихъ являются также нераздѣльно, въ органической связи, какъ и въ самой природѣ. Поэтическое знаніе добывается не дробнымъ изученіемъ и наблюденіемъ, не отвлеченіемъ отъ дѣйствительности, не абстракціей, а непосредственнымъ созерцаніемъ дѣйствительности, интуиціей. Непосредственно добытое, оно всякому дается столь же непосредственно и потому понятно всѣмъ; оно даетъ не отвлеченное понятіе о предметѣ, но его видовое изображеніе, его *идею*, въ Платоновскомъ смыслѣ слова, вещь въ себѣ.

Шопенгауеръ, какъ вамъ извѣстно, склоненъ почитать волю главнымъ двигателемъ, какъ въ жизни человѣческой, такъ и въ природѣ, и потому-то въ поэтическихъ созданіяхъ онъ цѣнитъ выше всего изображеніе дѣятельности воли, изображеніе *характера*. Впрочемъ, еще раньше его, то же мнѣніе высказывалъ Жанъ-Поль Рихтеръ. Шопенгауеръ указываетъ

еще на то, что поэты въ житейскихъ отношеніяхъ рѣдко являются людьми съ сильною волей; такое обстоятельство заставляетъ его еще настойчивѣе утверждать, что поэтическій даръ есть плодъ чистаго пониманія, интеллекта, освобожденнаго отъ вліянія воли. Что поэты въ жизни часто обнаруживаютъ безволіе, въ томъ Шопенгауеръ, конечно, правъ; но германскій мыслитель забываетъ, что они же являютъ удивительное напряженіе воли въ слѣдованіи своему призванію; что никакія лишенія и оскорбленія, никакія житейскія невзгоды не въ силахъ отвратить поэта отъ того, въ чемъ онъ полагаетъ свое прирожденное дѣло. Не станемъ спорить съ философомъ, участвуетъ ли или нѣтъ воля въ творческомъ процессѣ; несомнѣнно, однако, что присутствіе извѣстнымъ образомъ направленной воли необходимо для осуществленія самой возможности творческаго процесса. Мимоходомъ Шопенгауеръ замѣчаетъ, что, конечно, поэту необходима и фантазія, но спѣшитъ оговорить, что излишекъ фантазіи скорѣе для него вреденъ, чѣмъ полезенъ.

Какъ бы тò ни было, нельзя не признать, что взглядъ Шопенгауера на художественное творчество и глубже Тэновскаго, и въ весьма сильной степени соотвѣтствуетъ сущности изучаемаго предмета.

Американскій мыслитель Эмерсонъ, великій поклонникъ Шекспира, удивляясь его обширному уму, глубинѣ его чувства и силѣ его воображенія, останавливается, однако, въ нѣкоторомъ недоумѣніи, размышляя о цѣли его дѣятельности. Чѣмъ же эта дѣятельность полезна людямъ? Эмерсонъ, конечно, разумѣетъ пользу не въ обиходномъ значеніи слова, онъ понимаетъ ее въ смыслѣ одухотворенномъ или нравственномъ. Но все-таки: чѣмъ же именно полезна дѣятельность

Шекспира, или другого великаго поэта? вотъ вопросъ, надъ коимъ недоумѣваетъ американскій мыслитель. Съ точки зрѣнія Шопенгауера, можно бы отвѣтить, что поэтическая дѣятельность полезна именно тѣмъ особаго рода знаніемъ, которое она даетъ людямъ и котораго наука, плодъ отвлеченнаго мышленія, дать не въ силахъ. Но удовлетворился ли бы Эмерсонъ, услышавъ такой отвѣтъ, или пожелалъ бы, кромѣ того, какъ можно заключать по складу его мыслей, еще иной пользы отъ поэзіи, пользы душевной или нравственной?

Обратимся къ древнимъ, воззрѣнія коихъ были прямѣе и цѣлостнѣе чѣмъ наши: не найдемъ ли у нихъ отвѣта на вопросъ Эмерсона, или по меньшей мѣрѣ указанія на возможность удовлетворительнаго разрѣшенія недоумѣнія американскаго мыслителя; съ тѣмъ вмѣстѣ уяснится для насъ и понятіе о поэтѣ.

Древніе считали художниковъ и творцами, и подражателями вмѣстѣ. Слово подражаніе они разумѣли, впрочемъ, не въ пошломъ значеніи. Подражаніе полагалось вовсе не цѣлью поэзіи, даже не средствомъ ея, а только ея источникомъ; первичнымъ источникомъ поэзіи считалась врожденная людямъ способность къ подражанію. У всѣхъ людей есть эта способность, но не всѣ поэты; поэтъ не только подражатель, онъ и творецъ: онъ изображаетъ не единичное и частное, но общее, не былое, но возможное; другими словами, въ переводѣ на терминологію Шопенгауера, поэтъ не повторяетъ дѣйствительности, но даетъ намъ ея *идею*. До сихъ поръ Аристотель, чью *Пiитику*, какъ основанную на всестороннемъ изученіи предмета, въ ея существенныхъ чертахъ Лессингъ считалъ столь же не погрѣшимою, какъ Эвклидовы *Начала*, — вполнѣ согласенъ съ Шопенгауеромъ. Но Аристотель отнюдь не считаетъ самымъ важнымъ

какъ въ эпосѣ, такъ и въ драмѣ, созданіе характера; онъ требуетъ достодолжнаго изображенія *дѣйствія*. Это требованіе сводится на указаніе, что въ поэтическомъ произведеніи главное вниманіе должно быть обращено на *цѣлое*, на планъ произведенія, на соподчиненіе частностей общему. Изображеніе характера есть только частность, частность весьма важная, которою отнюдь не слѣдуетъ пренебрегать; прекрасно, когда эта частность будетъ изображена какъ слѣдуетъ, но вся забота художника должна быть обращена на созданіе прекраснаго цѣлаго. Это *живое* (или по нынѣшнему, органическое) *цѣлое* должно быть такъ слитно и связано во всѣхъ частяхъ своихъ, чтобъ устраненіе какой-либо части было немыслимо, чтобы слѣдствіемъ такого устраненія было разрушеніе самого цѣлаго. Несомнѣнно, что Аристотель въ этомъ требованіи болѣе правъ, чѣмъ Шопенгауеръ.

Но того не довольно; древніе знали, что поэтъ у насъ

. . . Сердца волнуетъ, мучитъ,
Какъ своенравный чародѣй;

что онъ своими созданіями возбуждаетъ въ насъ извѣстныя чувства и страсти. Отсюда заключеніе, что къ поэзіи способны: во-первыхъ, люди страстные; кто самъ волнуется, тотъ съумѣетъ заставить волноваться и насъ; кто самъ испытываетъ гнѣвъ, ревность или иную страсть, тотъ и изобразитъ ее правдивѣе; во-вторыхъ, къ поэзіи способны люди, богато одаренные отъ природы, люди, умѣющіе все понять, разсудить, все взвѣсить и измѣрить. Это не значитъ, что всѣ безъ исключенія люди страстные, или богато одаренные непремѣнно способны къ творчеству, но что поэты бываютъ или изъ числа страстныхъ людей, или изъ числа богато одаренныхъ.

Еслибы въ древности было высказано положеніе въ родѣ

того, какое лѣтъ пятьдесятъ назадъ возвѣстилъ г. Викторъ Гюго, а именно, что поэтъ долженъ „возбуждать въ насъ въ наисильнѣйшей степени всякія волненія (émotions),“ то они несомнѣнно сочли бы его чудовищнымъ, каково оно и есть въ сущности. Они желали, чтобы поэтъ возбуждалъ въ насъ далеко не всякаго рода чувства, или страсти, но именно тѣ, которыя свойственно возбудить данному виду поэзіи; еще менѣе желали они, чтобы возбужденіе это было только наисильнѣйшимъ изъ возможныхъ. Они требовали мѣры въ этомъ возбужденіи; они желали, чтобы поэтъ, возбуждая въ насъ извѣстныя страсти, въ тоже время *очищалъ* ихъ въ насъ. Трагическому поэту, напримѣръ, по самой сущности его искусства свойственно возбуждать въ насъ состраданіе. Мы всѣ способны къ состраданію, но сами не рѣдко страдаемъ, или избыткомъ этой страсти, или ея скудостію; оттого мы способны либо сострадать тому, что̀ не заслуживаетъ такого высокаго чувства, либо, наоборотъ, отказываемъ въ сострадании людямъ, чьи злосчастія по истинѣ того достойны.

Трагическій поэтъ, возбуждая наше состраданіе правильно, въ должной мѣрѣ, къ предметамъ того заслуживающихъ, тѣмъ самымъ *очищаетъ* въ насъ возбуждаемую страсть, умѣряя ея избытокъ, устраняя ея скудость. Въ такомъ мѣрномъ возбужденіи страсти, преобразующемся въ насъ, подъ вліяніемъ трагическаго искусства, въ добродѣтельный навыкъ, и заключается удовольствіе, доставляемое намъ трагедіей. Комикъ возбуждаетъ въ насъ смѣхъ, и онъ, подобно трагику, долженъ очищать въ насъ аффектъ имъ возбуждаемый. Мы можемъ быть чрезчуръ насмѣшливы, считать достойными смѣха вещи того не заслуживающія или наоборотъ, мы можемъ страдать скудостію смѣха, мы можемъ хмуриться и негодовать тамъ,

гдѣ слѣдуетъ просто посмѣяться. Комическій поэтъ, мѣрнымъ возбужденіемъ смѣха надъ предметами, по истинѣ того достойными, избавляетъ насъ какъ отъ скудости, такъ и отъ излишка смѣха. Поэтъ лирическій возбуждаетъ въ насъ восторгъ къ героическому поступку, или заставляетъ сердца наши трепетать любовью къ отечеству. И къ нему примѣнимо ученіе объ очищеніи страстей. Мы способны восторгаться недостойнымъ, или холодно относиться къ доблести: пусть же лирическій поэтъ мѣрнымъ возбужденіемъ нашего восторга преобразуетъ эту нашу способность въ добродѣтельный навыкъ восторгаться истинно высокимъ и прекраснымъ. Словомъ, въ ученіи объ очищеніи поэзіей страстей, ею въ насъ возбуждаемыхъ, кроется разгадка на вопросъ Эмерсона, въ немъ разрѣшеніе его недоумѣнія. Этимъ ученіемъ объясняется и цѣль поэзіи, и та польза, которую она, по самому существу своему, способна приносить людямъ.

Попробуемъ теперь привести къ общему знаменателю всѣ изложенныя сужденія о поэзіи. Не соглашаясь съ г. Тэномъ, что художественное творчество есть плодъ чистаго воображенія, признаемъ, однако, что поэту, заставляющему насъ вообразить свою мечту, потребна великая сила воображенія. Поставимъ въ важную научную заслугу Шопенгауеру указаніе на то, какого именно рода знаніемъ обогащаетъ насъ поэзія и въ чемъ состоитъ коренная разница мышленія художественнаго отъ логическаго, но станемъ оспаривать его мнѣніе, что искуство есть плодъ чистаго интеллекта, освобожденнаго отъ всякаго вліянія воли. Воля поэта должна быть направлена именно на то, чтобы быть, во чтò бы то ни стало, вѣрнымъ своему призванію,—на свободное выраженіе своей творческой способности. Не забудемъ при этомъ и ученія

Аристотеля о нравственномъ, но отнюдь не нравоучительномъ, значенiи поэзiи, и скажемъ, что сердце въ груди поэта должно быть поставлено высоко и правильно *). Итакъ, нужна поэту и сила воображенiя, и умъ, способный созерцать идеи, въ Платоновомъ смыслѣ этого слова, и мѣрное чувство; нужна также и крѣпкая воля, вся устремленная на выраженiе творческаго дара. Нужно, словомъ, поэту владѣнiе всѣми душевными способностями, но въ какой степени, или въ какомъ сочетанiи? Чѣмъ я больше вдумываюсь, въ чемъ именно состоитъ творческая способность, тѣмъ сильнѣе во мнѣ укрѣпляется мысль, что поэзiя есть выраженiе творящей воли, требующей для своего осуществленiя полной и ненарушимой гармонiи всѣхъ душевныхъ способностей, гармонiи ума, сердца и воображенiя. Въ справедливости такого мнѣнiя меня убѣждаетъ и то обстоятельство, что всѣ истинные цѣнители поэзiи искони указываютъ, какъ на недостатокъ даннаго поэтическаго произведенiя, на скудость или излишество въ немъ, или ума, или чувства, или воображенiя. Мы не довольствуемся, когда поэтическое произведенiе только умно, хотя бы оно было и чрезвычайно умно, еще менѣе довольны мы, когда въ немъ обнаруживается скудоумiе; намъ не нравится, когда поэтъ слишкомъ холоденъ, или когда онъ обнаруживаетъ излишнюю, приторную или слезливую чувствительность; мы не любимъ, когда поэтъ даетъ слишкомъ большой просторъ

---

*) Гете придавалъ великое значенiе личному характеру поэта, который, конечно, не можетъ не отразиться на его произведенiяхъ. Онъ былъ убѣжденъ, что публика любитъ писателей именно за ихъ личный характеръ, а не за ихъ искусство, какъ художниковъ; онъ цѣнилъ въ поэтѣ его мужественность и особенно нравственную чистоту (приводя въ примѣръ Мольера и Шекспира), дозволяющую ему возвыситься надъ нравами своего вѣка. Ср. *Разговоры*, въ азбучномъ указателѣ подъ, словомъ «Характеръ».

своей фантазіи, и съ неодобреніемъ относимся къ произведенію, гдѣ обнаруживается ея скудость. Возьмите какія угодно сочетанія скудости или излишка тѣхъ или другихъ душевныхъ способностей, и вы согласитесь что всѣ эти сочетанія, встрѣченныя въ художественномъ созданіи, будутъ поставлены въ укоръ его творцу.

Если мое разсужденіе справедливо, то изъ него вытекаетъ слѣдующее. Созданное гармоническимъ сочетаніемъ всѣхъ душевныхъ способностей, поэтическое произведеніе способно и всякаго, безъ предразсужденій имъ наслаждающагося, приводить въ столь же цѣлостное и гармоническое настроеніе. Другими словами, поэзія *цѣлитъ* душу: въ этомъ ея значеніе, или, если хотите, польза.

Не всѣ, однако, произведенія, даже великихъ поэтовъ, равно совершенны. Несовершенство, по моей мысли, зависитъ отъ того, что въ самую минуту зарожденія произведенія, поэтъ не въ ровной степени владѣлъ всѣми своими способностями и одна изъ нихъ преобладала надъ другими, или же отъ того, что въ минуту исполненія, когда мечта воплощалась, становилась живымъ созданіемъ, поэтъ не былъ въ гармоническомъ настроеніи. При условіи же гармоніи душевныхъ силъ, поэтъ, въ какой бы степени онъ ни былъ одаренъ творческою способностью, создаетъ произведеніе совершенное. Оттого и у меньшихъ поэтовъ мы встрѣчаемъ созданія совершенныя; оттого всѣ истинные поэты, какъ великіе и многообъемлющіе, такъ и тѣ, кому доступенъ только ограниченный кругъ идей, вѣчны: Горацій, какъ Шекспиръ; Кольцовъ, какъ Пушкинъ.

II.

Взглядъ Пушкина на поэзію.—Планъ.—Вдохновеніе.—Минута воплощенія созданія.—Упорный; трудъ. — Забота о совершенствѣ. — Пушкинъ о Мольерѣ, Шекспирѣ и Байронѣ.—Сближеніе съ Аристотелемъ.—Какіе люди способны къ поэзіи.—*Идея* поэта въ произведеніяхъ Пушкина.

Опредѣливъ, что̀ такое поэтъ и значеніе поэзіи въ жизни людей, обратимся теперь къ нашему Пушкину. Прежде всего вспомнимъ, какъ онъ самъ смотрѣлъ на дѣло искусства и на свое призваніе.

Пушкинъ въ поэтическихъ произведеніяхъ, какъ то̀ видно изъ его разбросанныхъ въ разныхъ мѣстахъ замѣтокъ, цѣнилъ выше всего *планъ*, то есть построеніе цѣлаго, стройный распорядокъ его частей; другими словами, считалъ въ нихъ самымъ существеннымъ то же, что̀ и Аристотель. Вдохновенніе нашъ поэтъ опредѣлялъ какъ „расположеніе *души* къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно, и объясненію ихъ"; видѣлъ его въ полномъ обладаніи душевными способностями. Противополагая вдохновеніе восторгу или лирическому порыву, онъ главнымъ признакомъ перваго считалъ *спокойствіе*, которое, по словамъ поэта, „есть необходимое условіе *прекраснаго*". „Восторгъ,—говоритъ онъ, продолжая то же сопоставленіе,—непродолжителенъ, непостояненъ, слѣдовательно, не въ силахъ произвести истинное, великое совершенство." Условіемъ истинно великаго онъ полагаетъ „постоянный трудъ"; въ другомъ мѣстѣ онъ даетъ труду эпитетъ „упорнаго".

„— Какъ! говоритъ Чарскій импровизатору, — чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью, какъ будто вы съ нею *носились*, лелѣяли, *развивали ее безпрестанно*. Итакъ, для васъ не существуетъ ни

труда, ни *охлажденія*, ни этого *безпокойства*, *которое предшествуетъ вдохновенію?*“

И когда настаетъ это безпокойство, когда

Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ, и ищетъ какъ во снѣ
Излиться наконецъ свободнымъ проявленьемъ,—

что̀ является предъ поэтомъ?

И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.

И тутъ настаетъ минута рожденія, минута воплощенія долго лелѣянныхъ, трудно выношенныхъ думъ:

И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,
И риѳмы легкія на встрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо къ бумагѣ,
Минута—и стихи свободно потекутъ.

Итакъ, постоянный и упорный трудъ, безпрестанное усовершенствованіе „любимыхъ думъ“, спокойное обладаніе душевными силами въ минуты вдохновенія, „сила ума, располагающаго частями въ отношеніи цѣлаго,“—вотъ, по Пушкину, условія для созданія истинно великаго, вотъ на что̀ должны быть устремлены главныя заботы поэта. А у насъ, оставляя втунѣ существенное, такъ много толковали и толкуютъ о томъ, что Пушкинъ „тщательно отдѣлывалъ свои стихи“, былъ заботливъ о внѣшней формѣ своихъ произведеній, какъ будто форма не есть органическая принадлежность поэтической *идеи* *), а какое-то украшеніе искусственно придуманное для приданія мысли пріятной наружности. Поэтъ, сказавшій:

---

*) Я употребляю здѣсь, какъ и всюду, это слово въ Платоновскомъ смыслѣ.

Какъ стихъ безъ мысли въ пѣснѣ модной,
Дорога зимняя гладка,

конечно, не могъ прилагать особой старательности о приданіи своему стиху внѣшней гладкости. Онъ отдѣлывалъ стихъ не ради „стиха“; онъ просто измѣнялъ стихи, которые не вполнѣ соотвѣтствовали поэтическому замыслу, не были точнымъ его выраженіемъ, затемняли ясность и опредѣленность образа. Дѣло въ томъ, что въ минуту воплощенія идеи, далеко не всѣ частности находятъ себѣ немедленное и соотвѣтствующее выраженіе; поэтъ чувствуетъ, что они не вполнѣ отвѣчаютъ его замыслу, но на время допускаетъ невольное несовершенство своего труда. Забота о совершенствѣ, однако, не покидаетъ его; онъ мучается, старательно ищетъ надлежащаго слова, взвѣшиваетъ истинный смыслъ выраженій. И онъ счастливъ, онъ успокоивается, когда наконецъ находитъ искомое; въ этомъ-то исканіи прямого выраженія замысла и заключается то, что̀ въ художествахъ зовется *искусствомъ*. Поэтому-то всѣ поправки Пушкина такъ и цѣнны, что онѣ обличаютъ въ немъ эту важную заботливость. Не менѣе достойна вниманія забота поэта о соотвѣтственности эпитета. Шопенгауеръ не даромъ приписываетъ великое значеніе удачному эпитету. Слово, по его мнѣнію, само по себѣ слишкомъ отвлеченно, оно выражаетъ понятіе отвлеченное; эпитетъ даетъ ему образность, дѣлаетъ его живымъ и живописнымъ; поэтому эпитетъ составляетъ могущественное средство для выраженія идеи, подобія вещи въ себѣ. И въ самомъ дѣлѣ, эпитетъ играетъ въ поэзіи важную роль съ самаго ея зарожденія. Оттого въ произведеніяхъ народнаго творчества, какъ у Гомера, такъ и въ нашихъ былинахъ,

удачный эпитетъ неизмѣнно сопровождаетъ всюду данное слово: черные корабли, копье долгомѣрное и т. д.

Послѣ заботы о планѣ, о цѣломъ произведеніи, художнику подобаетъ озаботиться о характерѣ изображаемыхъ лицъ. Изученіе Мольера и Шекспира привело Пушкина къ отданію предпочтенія послѣднему. Въ чемъ же онъ полагалъ достоинство Шекспира? Мольеръ, говоритъ онъ, изображалъ только типы такой-то страсти, такого-то порока; онъ выражалъ только идеи отдѣльныхъ страстей и пороковъ. Но таковы-ли люди въ себѣ и таково-ли должно быть ихъ поэтическое подобіе? Нѣтъ, они не таковы; ихъ природа сложнѣе, ихъ волнуютъ многія страсти, они рабы многихъ пороковъ. Въ Шекспирѣ нашъ поэтъ цѣнитъ поэтому многосложность характеровъ, „вольное и широкое“ ихъ изображеніе; то, что его лица — вполнѣ живыя существа. Подобно же повторяетъ Пушкинъ при сопоставленіи Шекспира съ Байрономъ. Байронъ понималъ только одинъ характеръ, именно свой собственный; отдѣльныя черты этого характера онъ придавалъ своимъ лицамъ; одного надѣлялъ ненавистью, другаго меланхоліей, третьяго гордостью и т. д.; въ созданіяхъ Байрона, его характеръ, полный, мрачный и энергическій, распался на нѣсколько незначительныхъ. Пушкинъ осуждаетъ еще манію къ усиленному *выдерживанію* характера; боязнь, которую обнаруживаетъ художникъ, что его лицо скажетъ хотя слово несоотвѣтственное придуманному характеру. „Заговорщикъ по-заговорщицки говоритъ дайте мнѣ пить, и это просто смѣшно“. Вспоминая одного изъ героевъ Байроновой трагедіи, человѣка, дышащаго ненавистью, Пушкинъ спрашиваетъ: „эта монотонія, эта аффектація лаконизма, безпрестанной ярости, — развѣ это натура?“ То-ли у Шек-

спира? Нѣтъ, онъ не боится за своихъ лицъ; они говорятъ у него съ *беззаботливостью* жизни, потому, что поэтъ увѣренъ, что въ нужное время и въ должномъ мѣстѣ его лица найдутъ языкъ, соотвѣтственный ихъ характеру. „Обстоятельства, — говоритъ Пушкинъ въ другомъ мѣстѣ о Шекспировыхъ лицахъ, — развиваютъ предъ зрителемъ ихъ разнообразные, многосложные характеры“.

И опять мы точно читаемъ Аристотеля. И онъ твердилъ о подчиненіи характера дѣйствію, о томъ, что лица должны выражать свой характеръ въ дѣйствіи, въ данную, способную для такого выраженія минуту; и онъ замѣчалъ, что далеко не всѣ рѣчи дѣйствующихъ живописуютъ ихъ характеръ, но именно тѣ, гдѣ выражается склонность или направленіе ихъ воли; и онъ говорилъ, что характеры должны быть *похожи*, то есть подобны тѣмъ, какіе мы встрѣчаемъ въ дѣйствительности.

Не мимо сказано Лессингомъ, что всякій поэтъ есть прирожденный критикъ, но конечно не всякій изъ нихъ способенъ понимать художество съ такою глубиной, какъ Пушкинъ. Въ любви, которую поэтъ обнаруживаетъ къ другому поэту, въ оцѣнкѣ этого другого, въ томъ, что̀ именно онъ находитъ и ясно видитъ въ немъ, сказывается не одна критическая способность, но и сродство генія, конгеніальность. Припоминая слова Аристотеля о томъ, какіе люди способны къ поэзіи, и видя значеніе которое Пушкинъ придавалъ плану, его недовольство, когда лица изображаются только какъ типическія воплощенія страстей, будь то страсти трагическія или комическія — мы можемъ заключить, что онъ принадлежалъ къ поэтамъ изъ числа людей богато одаренныхъ отъ природы, или къ поэтамъ объективнымъ, по терминологіи германской философіи. Онъ любилъ изображенія людей во всей

многосложности ихъ природы; онъ стремился къ раскрытію *идеи* человѣка во всей ея полнотѣ. Прибавимъ къ этому, что односторонность и однообразность были чужды природѣ Пушкина. „Однообразность въ писателѣ,—замѣчаетъ онъ,—доказываетъ односторонность ума, хоть можетъ быть и глубокомысленнаго“.

Соображая всѣ замѣчанія Пушкина объ искусствѣ, сдѣланныя при случаѣ, часто какъ бы мимоходомъ, я не боюсь впасть въ ошибку, утверждая, что если бы онѣ попались подъ руку мыслителю не знающему Пушкина какъ поэта, то онъ изъ однихъ этихъ мимоходныхъ и отрывочныхъ замѣтокъ заключилъ бы, что человѣкъ, ихъ сдѣлавшій, самъ былъ поэтъ и притомъ многообъемлющій.

Обратимся теперь къ поэтическому воззрѣнію Пушкина на поэта, къ выраженію *идеи* поэта въ его созданіяхъ. Поэтъ отличается отъ другихъ людей своимъ даромъ:

Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ забавахъ суетнаго свѣта
Онъ *малодушно* погруженъ;
Молчитъ его святая лира,
Душа вкушаетъ хладный сонъ,
И межъ дѣтей ничтожныхъ міра,
Быть можетъ, всѣхъ ничтожнѣй онъ.

Но когда онъ становится поэтомъ, когда „божественный глаголъ“ коснется его чуткаго слуха, онъ мгновенно преображается: онъ уже не малодушно погруженъ въ забавахъ міра, онъ тоскуетъ въ нихъ, онъ обрѣтаетъ волю и

Бѣжитъ онъ, дикій и суровый,
И звуковъ, и *смятенья* полнъ,
На берега пустынныхъ волнъ,
Въ широкошумныя дубровы...

Онъ дикъ и суровъ, потому что въ эти мгновенья ему становятся чужды всѣ остальныя дѣла людей; онъ полонъ не только звуковъ, но и смятенья, какъ человѣкъ пробудившійся отъ тяжкаго сна, какъ человѣкъ, для котораго въ потьмахъ будничной жизни внезапно блеснулъ свѣтъ откровенія; онъ полонъ смятенья еще потому, что, забывая о своемъ призваніи, онъ не чуждался пошлой вседневности, не чуждался людской молвы и склонялъ голову предъ народнымъ кумиромъ. О, теперь онъ сталъ инымъ:

И внялъ онъ неба содраганье,
И горній ангеловъ полетъ,
И гадъ морскихъ подземный ходъ,
И дольней лозы прозябанье.

Теперь для него стало понятно все сокровенное въ мірѣ, и все въ немъ способенъ онъ обнять своею мечтой.

Поэтъ чутокъ ко всему, онъ на все отзывчивъ, какъ эхо:

Ты внемлешь грохоту громовъ
И гласу бури и валовъ,
И крику сельскихъ пастуховъ,—
И шлешь отвѣтъ;
Тебѣ-жь нѣтъ отзыва... Таковъ
И ты, поэтъ!

Поэтъ выше всего цѣнитъ свое призваніе, онъ любитъ ото всей души прекрасное, для него оно дороже всего въ жизни. Вотъ какія слова влагаетъ Пушкинъ въ уста Моцарта, художника столь конгеніальнаго нашему поэту и столь имъ любимаго:

Когда бы всѣ такъ чувствовали силу
Гармоніи! Но нѣтъ, тогда-бъ не могъ
И міръ существовать: никто бъ не сталъ
Заботиться о нуждахъ низкой жизни—
Всѣ предались бы вольному искусству!

Насъ мало избранныхъ, счастливцевъ праздныхъ,
Пренебрегающихъ презрѣнной пользой,
Единаго прекраснаго жрецовъ.

Испытавъ не одну славу, но и терніи своего вѣнца, поэтъ съ новою силой утверждаетъ, что счастье для него все въ томъ же, въ его призваніи, въ любви къ прекрасному; онъ не дорожитъ тѣми правами

Отъ коихъ не одна кружится голова;

его не прельщаютъ политическія вольности:

Иныя, лучшія мнѣ дороги права;
Иная, лучшая потребна мнѣ свобода...
Зависѣть отъ властей, зависѣть отъ народа
Не все ли намъ равно? Богъ съ ними... Никому
Отчета не давать, себѣ лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совѣсти, ни помысловъ, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здѣсь и тамъ,
Дивясь божественнымъ природы красотамъ,
И предъ созданьями искусствъ и вдохновенья,
Безмолвно утопать въ восторгахъ умиленья—
Вотъ счастье! вотъ права!...

Не внѣшняя, но внутренняя свобода дорога поэту; въ чемъ же онъ видитъ свое призваніе, для чего онъ посланъ въ міръ? „Зачѣмъ такъ звучно онъ поетъ?“ Отъ поэта требуютъ, чтобъ онъ былъ прямо и непосредственно полезенъ людямъ, чтобъ эта польза была ощутительна въ житейскомъ обиходѣ. Люди готовы сознаться, что они малодушны и коварны, они признаютъ свое безстыдство, злость и неблагодарность; люди не скрываютъ, что сердцемъ они „хладные скопцы“, — но они требуютъ, чтобы поэтъ исправлялъ ихъ, чтобъ, отвергнувъ свою свободу, онъ занялся дѣломъ, которое будетъ для нихъ явственно полезно и благодѣтельно:

Ты можешь, ближняго любя,
Давать намъ смѣлые уроки,
А мы послушаемъ тебя.

Поэтъ съ негодованіемъ отворачивается отъ такого требованія. У васъ были, говоритъ онъ, иныя средства для исправленія; орудія тяжкія для кары грѣха и преступленія. Зачѣмъ же вы требуете отъ меня, чтобъ я взялса за дѣло, къ которому не призванъ? Есть много полезныхъ дѣлъ, но всякаго ли вы заставляете исправлять любое изъ нихъ? Развѣ вы не знаете, что людскіе уроки не одинаковы, что есть труды возвышенные, болѣе другихъ святые и прекрасные?

Во градахъ вашихъ, съ улицъ шумныхъ
Сметаютъ соръ—полезный трудъ!
Но, позабывъ свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы-ль у васъ метлу берутъ?

Не заставляйте же и поэта работать не надъ своимъ участкомъ; у него свое важное и великое дѣло:

Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ,—
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Вотъ въ чемъ призваніе поэта, которое онъ долженъ охранять, какъ зѣницу ока, которое должно быть ему дороже всего. Таковъ прямой и ясный смыслъ этого стихотворенія, давшаго поводъ ко многимъ злобнымъ нареканіямъ, какъ искреннимъ, такъ и умышленнымъ. Обвиняли поэта за недостатокъ гражданственности, за чуть ли не полное отвращеніе къ тому, что̀ въ древности звалось *общимъ дѣломъ*, хотя поэтъ становится поэтомъ только въ минуты вдохновенія и притомъ давно извѣстно, что, глядя на поэтовъ съ подобной

не объемлющей сущности предмета, точки зрѣнія, придется ихъ наградить вѣнцомъ и удалить изъ города. Была несомнѣнная умышленность въ недавнихъ нападкахъ на Пушкина и поэзію вообще; руководители желали, хотя на время, устранить всякое вліяніе, кромѣ своего; они желали обратить общее вниманіе на дѣло, казавшееся имъ достойнымъ всевозможнымъ усилій, полнаго поглощенія человѣка. Въ этомъ, пожалуй, ихъ оправданіе; но все же они совершали непростительный грѣхъ, отвращая юношество отъ поэзіи и тѣмъ лишая его того особаго рода знанія, которое дается исключительно искусствомъ, устраняя отъ него возбужденіе чувствованій высокихъ и прекрасныхъ. Этимъ они останавливали ходъ образованности, ибо, конечно, нельзя почесть человѣкомъ образованнымъ, или, какъ нынѣ предпочитаютъ говорить, развитымъ того, кому чуждо нѣчто высокочеловѣческое, чуждъ цѣлый отдѣлъ знанія, цѣлый кругъ чувствованій. А безъ всесторонней образованности мыслимо ли и правильное развитіе гражданственности?

Но пусть ненавидятъ и гонятъ поэзію! Поэтъ долженъ помнить, что эта горькая чаша не минуетъ его, и быть готовъ безропотно принять ее. Добродѣтельный, говоритъ Шопенгауеръ, можетъ надѣяться на воздаяніе въ лучшемъ мірѣ; человѣкъ благоразумный — въ здѣшней жизни; поэту нѣтъ награды ни здѣсь, ни тамъ: его даръ—его награда.

Минутный шумъ восторженныхъ похвалъ, говоритъ Пушкинъ поэту, пройдетъ; ты услышишь судъ глупца и сочувственный ему смѣхъ толпы,

Но ты останься твердъ, споксенъ и угрюмъ.
Ты царь: живи одинъ. Дорогою свободной
Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ,
Усовершенствуя плоды любимыхъ думъ,

Не требуя наградъ за подвигъ благородной.
Онъ въ самомъ тебѣ.

Но будь при этомъ строгъ къ себѣ, будь „взыскательнымъ“ къ себѣ художникомъ, и если и тогда ты останешься доволенъ своимъ трудомъ, то

. . . . . пусть толпа его бранитъ,
И плюетъ на алтарь, гдѣ твой огонь горитъ,
И въ *дѣтской рѣзвости* колеблетъ твой треножникъ.

Этими чертами дорисовывается образъ поэта; идея поэта получаетъ свое окончательное и полное выраженіе, болѣе полное, чѣмъ дано другими великими поэтами.

Твердое сознаніе своего долга, царственное уединеніе, внутренняя свобода и проистекающее изъ нея неколебимое спокойствіе духа, — вотъ какимъ рисуетъ нашъ Пушкинъ поэта. Этотъ образъ начертанъ, однако, въ порывѣ негодованія; въ стихотвореніи, достойно заключающемъ лирическія произведенія Пушкина, тотъ же образъ обозначенъ чертами болѣе спокойными, дышетъ примиреннымъ чувствомъ:

И долго буду тѣмъ народу я любезенъ
Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ,
Что прелестью живой стиховъ я былъ полезенъ
И милость къ падшимъ призывалъ.

Поэтъ, отвергавшій требованіе отъ него пользы въ житейскомъ обиходѣ, сознаетъ, что онъ былъ иначе полезенъ, живою прелестью стиховъ; полезенъ въ иномъ, высшемъ значеніи слова: онъ пробуждалъ добрыя чувства, онъ призывалъ милость къ падшимъ. Уже безъ негодованія на чернь говоритъ онъ о своемъ призваніи, но съ чувствомъ благоговѣйной покорности Промыслу, давшему ему въ удѣлъ творческую способность:

Велѣнью Божію, о Муза! будь послушна.
Обиды не страшись, не требуй и вѣнца;
Хвалу и клевету пріемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

III.

Сопостановленіе Пушкина съ Шекспиромъ и Шиллеромъ.—Опредѣленіе особенностей генія Пушкина при помощи сказаннаго сопоставленія.—Съ кѣмъ изъ художниковъ можно сравнивать Пушкина.—*Идеи*, выраженныя Пушкинымъ.—Душевная красота.—Строй *Бориса Годунова.*—Заключеніе.

Доказывать, что Пушкинъ былъ поэтъ многосторонній и многообъемлющій, великій выразитель *идей* русской дѣйствительности, которому съ тѣмъ вмѣстѣ не было чуждо ничто человѣческое,—врядъ ли настоитъ надобность. Врядъ ли въ наши дни найдется смѣльчакъ который отважется всенародно сомнѣваться въ этомъ. Въ настоящемъ письмѣ мнѣ хочется указать на *особенности* творческаго генія Пушкина, обозначить его мѣсто въ ряду другихъ великихъ поэтовъ.

Мы все еще какъ-то не привыкли къ русскому величію и способны разглядѣть его только въ чужія очки; мы все еще побаиваемся самостоятельности и любимъ, выражаясь уподобленіемъ Великаго Петра, „какъ птенцы, смотрѣть въ ротъ маткѣ“. Еще недавно, по случаю близкаго открытія памятника Пушкину, я гдѣ-то прочелъ слѣдующую замѣтку. Упрекая общество въ равнодушіи, чуть не въ презрѣніи къ отечественной славѣ, авторъ спѣшитъ трусливо прибавить, что хотя де, конечно, мы не доросли еще до такихъ поэтовъ, какъ Шиллеръ и Шекспиръ, но все таки Пушкинъ былъ поэтъ, которымъ мы имѣемъ полное право гордиться...

Эта обиходная, пошлая замѣтка, признаюсь, возмутила меня. Чтò за спутанныя, рабски приниженныя рѣчи! Почему

упомянуты именно Шиллеръ и Шекспиръ? Развѣ есть указная мѣра для великихъ поэтовъ, подъ которую подходятъ только они двое? Или Пушкинъ выражалъ въ своихъ твореніяхъ тѣ же *идеи*, что̀ и оба великіе западные поэта, но съ меньшею глубиной и совершенствомъ? Область поэтическихъ *идей* безгранична; у всякаго геніальнаго поэта свой кругъ идей, равно важныхъ и великихъ. Указывайте на особенности каждаго, но не ставьте произвольной мѣры величію. Конечно, одинъ поэтъ можетъ быть любезнѣе нашему сердцу, быть нашимъ избранникомъ, но и тутъ слѣдуетъ свой личный вкусъ сообразовать съ сущностью предмета, ограничивая его достодолжнымъ изученіемъ искусства и съ тѣмъ вмѣстѣ освобождаясь, при помощи науки, отъ личныхъ, хотя бы безвредныхъ, даже похвальныхъ, пристрастій. И къ чему наконецъ гордиться поэтомъ? Гордость чувство слишкомъ самолюбивое; поэта слѣдуетъ любить, а любовь тутъ неразлучна со знаніемъ.

Воспользуемся, однако, указаннымъ случайнымъ сопоставленіемъ Шиллера и Шекспира съ Пушкинымъ, дабы нагляднѣе и прямѣе опредѣлить особенности нашего поэта. Шиллеръ былъ по преимуществу лирикъ, лирикъ даже въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ; Шекспиръ былъ существенно драматургъ; его эпическія поэмы незначительны, его лирическія стихотворенія имѣютъ значеніе почти исключительно біографическое. Пушкинъ былъ поэтомъ въ самомъ обширномъ значеніи слова; ему были равно доступны всѣ роды поэзіи, во всѣхъ онъ былъ полнымъ хозяиномъ, самостоятельнымъ творцомъ *идей*, нераздѣльно и органически слитыхъ съ формой. Такое обстоятельство несомнѣнно свидѣтельствуетъ о широтѣ его поэтической природы.

Шиллеръ, великій поэтъ свободы въ самомъ возвышенномъ значеніи слова, былъ весь порывъ, весь восторгъ; всѣ герои его драмъ также порывисты и восторженны, какъ и онъ самъ. Въ изображеніи лирическихъ порывовъ Шиллеръ удивителенъ, но онъ никогда не возвышался до созданія истиннаго характера. Развернемъ лирическія стихотворенія Пушкина. Раньше всего мы изумимся въ нихъ не напряженности порыва, не силѣ восторга, какъ у Шиллера, но чрезвычайному разнообразію мотивовъ. Какія страсти и чувства, самыя высокія, самыя святыя, не были доступны этому человѣку! Радость и скорбь; любовь страстная, ревнивая и мучительная, и богомольное благоговѣніе передъ святыней красоты; жадное желаніе обладать женщиной и братское желаніе ей счастія во всемъ, даже въ томъ, кто дастъ ей названіе супруги; дружба вѣрная, неизмѣнная, истинно братская; мучительныя сомнѣнія и чистая вѣра, влекущая „въ заоблачную келью“, въ сосѣдство Бога; ропотъ, недовольство жизнью, признаніе ея даромъ напраснымъ и случайнымъ и благоговѣйно молитвенное воздыханіе; дѣтская привязанность къ нянѣ; возвышенное стремленіе, не помня зла, воздать за благо; пламенная любовь къ родинѣ, суровый, но полный достоинства отпоръ ея врагамъ; тоска о напрасно утраченныхъ годахъ, „змѣи сердечной угрызенья“, печаль минувшихъ дней, не укрощенная временемъ, сознанье что

сулитъ мнѣ трудъ и горе
Грядущаго волнуемое море,

и желаніе жить, жить для того, чтобы „мыслить и страдать“; любовное стремленіе къ прекрасному, царственное, но угрюмое уединеніе и вмѣстѣ съ тѣмъ мило игривая шутливость. Какое неисчислимое богатство душевной и духовной жизни!

Пушкинъ любилъ природу, эту „равнодушную“ природу, сіяющую вѣчною красой. Ему были доступны ея многообразныя красоты отъ простого сельскаго вида, отъ пруда, „раздолья утокъ молодыхъ“, обсаженнаго густыми ивами, до гордыхъ вершинъ Кавказа и тихо мирныхъ, роскошныхъ картинъ Крыма; онъ любилъ и деревенскую тишину, и море съ его немолчнымъ ропотомъ, съ его крушащими бурями. Удивительнымъ поэтическимъ чутьемъ онъ вѣрно угадывалъ красоты чуждой, невиданной имъ во-очію природы; вспомните, напримѣръ, описаніе испанской ночи въ *Каменномъ Гостѣ*, или изумительно характерное наименованіе Венеціи „мраморной лодкой“. Изъ временъ года ему милѣе всего была осень: онъ любилъ ея спокойное увяданіе, то время, когда все уже дало свой плодъ, когда еще не замѣтенъ упадокъ силъ, когда посвѣжѣвшій воздухъ живитъ и бодритъ, когда природа еще пышно убрана, но убрана уже какъ жертва. Въ этой любви къ осени сказалась одна изъ душевныхъ струнъ поэта, грустная и бодрая вмѣстѣ. Не выходя изъ круга лирическихъ стихотвореній, мы можемъ указать на необычайную типическую мѣткость въ изображеніи Пушкинымъ неизчерпаемой *идеи* человѣка, съ его внѣшними и внутренними особенностями; тутъ вы найдете и маленькаго пажа, мечтающаго о севильской графинѣ, и стараго гусара, вспоминающаго о „чернобривыхъ“ красавицахъ, и маститый образъ вельможи, проводящаго остатокъ своей полной впечатлѣній жизни въ роскошномъ уединеніи, украшенномъ плодами наукъ и художествъ, и суровый образъ „поэта гордости“ Байрона:

Онъ былъ, о море, твой пѣвецъ!
Твой образъ былъ на немъ означенъ,
Онъ духомъ созданъ былъ твоимъ,

Какъ ты, могущъ, глубокъ и мраченъ,
Какъ ты, ничѣмъ неукротимъ.

Придя въ міръ, когда поэтическая дѣятельность другихъ народовъ уже выразилась болѣе или менѣе полнымъ образомъ, Пушкинъ желалъ какъ бы обнять весь этотъ богатый міръ *идей* и даровать его русской дѣйствительности: и вотъ ему равно доступны и строгая красота античнаго міра, и испанскій романтизмъ, и кокетливая прелесть французской поэзіи, и гордая лира Альбіона, и братски-родственная поэзія Славянъ. И все это отразилось въ немъ своеобразно; все это, не лишаясь свойственной каждому своеобычности, получило печать *его* самобытности. Нерѣдко онъ бралъ только основной мотивъ иностраннаго поэта, его такъ сказать напѣвъ, и развивая его по своему, создавалъ свое цѣлое и прекрасное. Какъ Мольеръ, только въ болѣе обширной области, онъ могъ сказать, что отовсюду собираетъ *свое* добро.

Пусть же укажутъ поэта, чья лира богаче струнами, разнообразнѣе напѣвами! Итакъ, не переставая сердечно любить Шиллера, не переставая удивляться его возвышенной мечтательности, его стремительному восторгу, скажемъ, со спокойствіемъ знанія, что область лиры далеко не исчерпывается тѣмъ кругомъ *идей*, которыхъ выразителемъ ему было даровано въ удѣлъ; особенно же не станемъ мѣрить другихъ поэтовъ *его* мѣрой, чего, конечно, онъ и самъ не пожелалъ бы.

Нѣтъ ли, однако, въ богатомъ разнообразіи Пушкинской лирики нѣкоторой, ему если не исключительно, то въ высокой степени свойственной особенности, которую можно бы почесть за печать его генія? Насколько я понимаю, эта особенность заключается въ возвышенномъ спокойствіи его созерцанія: оно сказывается трезвенной бодростью, не покидающею

поэта въ минуту самыхъ тяжкихъ и скорбныхъ испытаній; чувствомъ всепрощенія и примиренія, или по крайней мѣрѣ чувствомъ терпѣливой снисходительности по отношенію къ всему враждебному, какъ къ нему лично, такъ и къ поэзіи, и къ отечеству; наконецъ, то же спокойствіе сказывается въ добросердечіи Пушкинскаго юмора, въ цѣломудренномъ просвѣтлѣніи, не чуждомъ самымъ страстнымъ его стихотвореніямъ. Все это свидѣтельствуетъ о мѣрности его чувства, о его душевной цѣлости. Таковы, приблизительно, особенности Пушкина.

Обратимся къ сопоставленію съ Шекспиромъ; не поможетъ ли и оно намъ въ опредѣленіи особенностей нашего поэта. Шекспиръ, какъ трагикъ, имѣлъ черты общія съ другими истинно трагическими поэтами: онъ возбуждалъ чувства спасительнаго страха грозящей опасности и милосердаго сострадания, но не тутъ слѣдуетъ искать особенностей его генія. Они заключаются не въ томъ, *что* онъ возбуждалъ, а въ томъ, *какъ* и *чѣмъ* онъ достигалъ возбужденія трагическихъ волненій. Насколько я знаю, признакъ общій, если не всѣмъ, то большинству его трагедій состоитъ въ слѣдующемъ: Шекспиръ рисовалъ человѣка въ одержаніи страстью; страсть, напряженная и могучая, одолѣваетъ людей, дѣйствуя на каждаго сообразно съ его характеромъ и душевными особенностями; страсть угнетаетъ человѣка, искажаетъ его доблести, творитъ изъ него злодѣя; въ этомъ одолѣніи страстью трагическая судьба Шекспировскихъ героевъ, въ немъ исконная причина ихъ злосчастія. Они возбуждаютъ въ насъ страхъ непосильностью борьбы со страстью, которая грозитъ и намъ, какъ всѣмъ смертнымъ; они возбуждаютъ наше состраданіе тѣмъ гибельнымъ концомъ, который есть неизбѣжное слѣд-

ствіе возобладавшей надъ человѣкомъ страсти: и какъ разнообразны эти страсти, и нѣтъ отъ нихъ спасенія ни самому твердому, ни самому умному, ни самому доблестному! Вотъ въ чемъ, если не ошибаюсь, особенность Шекспира; вотъ въ чемъ, такъ сказать, вензелевая печать его генія. Но напрасно мы стали бы искать у великихъ древнихъ трагиковъ чего либо подобнаго: они иначе понимают трагическое злосчастіе, иначе рисуютъ характеръ въ дѣйствіи, инымъ способомъ, хотя столь же могущественно, возбуждаютъ трагическіе страхъ и сострадані. Было бы нелѣпостью требовать, хотя бы такое требованіе истекало изъ пламенной любви къ Шекспиру и глубокаго пониманія его твореній,—повторяю: было бы нелѣпо требовать, чтобъ и другіе поэты рисовали намъ людей въ одержаніи страстью, чтобъ и они, при помощи тѣхъ же средствъ, и рисовали характеры, и выражали *идею* трагической судьбы человѣка. Какъ бы ни былъ великъ и многообъемлющъ поэтъ, область поэзіи обширнѣе и многообразнѣе его генія.

Теперь, имѣя въ виду именно изображеніе борьбы человѣка со страстью, я постараюсь выяснить еще одну особенность Пушкина. Страсть могуча, но не непреоборима; есть въ человѣкѣ нѣчто способное возвыситься надъ страстью, заставить ее умолкнуть и покориться. Побореніе страсти составляетъ основу многихъ благочестивыхъ повѣстей и сказаній, издавна любимыхъ нашимъ народомъ, и напрасно одинъ, впрочемъ весьма почтенный ученый, не безъ строгости выговаривалъ Русскому народу за то, что онъ не создалъ изъ такихъ повѣстей легенды подобной нѣмецкой легендѣ о Фаустѣ, то есть не ввелъ въ сказанія мотива паденія. У Пушкина мотивъ побоpенія страсти нашелъ свое поэтическое воплощеніе въ незабвенномъ образѣ Татьяны.

Нѣтъ надобности вспоминать всѣ обстоятельства и перепетіи романа; я остановлюсь только на послѣдней сценѣ гдѣ искомая *идея* получила полное развитіе; но раньше не могу отказать себѣ въ удовольстіи выписать картину появленія Татьяны на балу. Какъ удивительно въ этихъ стихахъ живописуется ея своеобразная, тихая и неторопливая грація, и притомъ истинно художественно, въ дѣйствіи, въ томъ впечатлѣніи, которое производитъ Татьяна своимъ появленіемъ на всѣхъ присутствующихъ:

Но вотъ толпа заколебалась,
По залѣ шепотъ пробѣжалъ...
Къ хозяйкѣ дама приближалась,
За нею важный генералъ.
Она была не тороплива,
Не холодна, не говорлива,
Безъ взора наглаго для всѣхъ,
Безъ притязаній на успѣхъ,
Безъ этихъ маленькихъ ужимокъ,
Безъ подражательныхъ затѣй...
Все *тихо*, просто было въ ней.
Она казалась вѣрный снимокъ
Du comme il faut...
Къ ней дамы подвигались ближе,
Старушки улыбались ей;
Мущины кланялися ниже
Ловили взоръ ея очей;
Дѣвицы проходили тише
Предъ ней по залѣ...
Никто бъ не могъ ее прекрасной
Назвать; но съ головы до ногъ
Никто бы въ ней найти не могъ
Того, что̀ модой самовластной
Въ высокомъ лондонскомъ кругу
Зовется vulgar...

Онѣгинъ пораженъ; вскорѣ онъ почувствуетъ что любитъ ее. Онъ борется со страстью, но напрасно: такая борьба свыше его силъ. Онъ рѣшается писать Татьянѣ, и не полу-

чая отвѣта на свои посланія, встрѣчая съ ея стороны одну холодную суровость, впадаетъ въ отчаяніе; больной, онъ испытываетъ ту же непреодолимую страсть. Нѣтъ, онъ долженъ видѣть ее во что бы ни стало, говорить съ нею. Онъ находитъ Татьяну одну. Что же она? спокойна, холодна, равнодушна? О, совсѣмъ не то! Она далеко не спокойна и равнодушна; она страдаетъ, она

Письмо какое-то читаетъ,
И тихо слезы льетъ рѣкой,
Опершись на щеку рукой.

Ея мечта полна Онѣгинымъ, она плачетъ о томъ счастьи что было такъ близко, такъ возможно, о невозвратимомъ прошломъ. Какъ изумленъ Онѣгинъ! его сердце невольно бьется и радостью, и надеждой; мигъ, и онъ у ея ногъ, онъ покрываетъ ея руку поцѣлуями. Она ни слова; не отымаетъ своей руки. Она увидѣла его нежданно, пезапно и въ такую минуту, когда вѣрно не пожелала бы его видѣть. Разныя чувства волнуютъ Татьяну и находятъ свое выраженіе въ послѣдующей рѣчи. Прежде всего, Татьяна была бы не женщиной, еслибъ не испытывала чувства нѣкотораго довольства, видя, что Онѣгинъ, кому нѣкогда была не новость ея любовь, любовь „смиренной дѣвочки“, кто „въ благомъ пылу нравоученья“ прочелъ ей когда-то суровую проповѣдь, отъ одного воспоминанія, о которой у нея и сейчасъ „стынетъ кровь“; что онъ, тотъ самый Онѣгинъ—у ея ногъ. Но это чувство не переходитъ въ ней ни въ желаніе торжествовать надъ слабостью Онѣгина, ни въ желаніе заставить и его страдать хотя отчасти: она сама слишкомъ много страдала для этого. Ее волнуетъ иное: страсть Онѣгина *обидна* для нея. Вѣдь она хорошо знаетъ, что въ существѣ осталась

тою же Таней, чтò и была; ея любовь, ея мечты, ея нѣжныя привязанности, все это въ прошломъ, все это далеко, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ она впервые увидала Онѣгина. Чтò же теперь влечетъ его къ ней? Неужто блескъ ея обстановки, „ветошь маскарада“, которою она окружена, „мишура“ жизни, для нея постылой? Или она неотразимо нравится ему тѣмъ, что ея позоръ былъ бы теперь замѣченъ всѣми и могъ бы принесть ему въ обществѣ „соблазнительную честь?“ Она говоритъ:

.... Колкость вашей брани,
Холодный, строгій разговоръ,
Когда-бъ въ моей лишь было власти,
Я предпочла-бъ *обидной* страсти
И этимъ письмамъ, и слезамъ.
Къ моимъ младенческимъ мечтамъ
Тогда имѣли вы хоть жалость,
Хоть уваженіе къ лѣтамъ...
А нынче!.. Чтò къ моимъ ногамъ
Васъ привело? Какая малость!
Какъ съ вашимъ сердцемъ и умомъ
Быть чувства *мелкаго* рабомъ?

Настаетъ рѣшительная минута. Рѣчь княгини становится прерывиста (чтò ясно изъ паденій стиха), но она столь же не тороплива и въ глубинѣ столь же покойна; въ ея сердцѣ есть нѣчто неколебимое ни отъ какихъ бурь и волненій. Татьяна попрежнему искренняя и проста; она не рисуется ни своею холодностью, ни возвышенностью своихъ чувствъ. Она не скрываетъ даже, что любитъ Онѣгина; она ни мало не притворяется что счастлива съ другимъ; она не надѣваетъ маски и минутнаго равнодушія: она вся наружи, она не умаляетъ и горечи и невыразимой тягости своей судьбы; она плачетъ и не боится, что Онѣгинъ увидитъ ея слезы. Она поступила неосторожно, сдавшись на просьбы матери, когда ей были равны всѣ жребіи; она несетъ наказаніе за такую ошиб-

ку, но высоко женственное чувство не дозволитъ ей впасть въ *ошибку* еще *болѣе* тяжкую, осквернить свою душу позоромъ паденія. Пусть она отдана другому, она останется вѣкъ ему вѣрна.

Какой цѣломудренно-строгій, спокойно-сильный и вмѣстѣ съ тѣмъ обаятельно-женственный и трогательный образъ! Вотъ одна изъ великихъ *идей* человѣчества, которую во всей полнотѣ и прелести суждено было выразить русскому поэту. И невыразимо грустно становится при мысли, что человѣкъ, одаренный необычайнымъ чутьемъ изящнаго, могъ, подъ страстнымъ увлеченіемъ нѣкогда моднымъ ученіемъ о полномъ и невозбранномъ удовлетвореніи страстей, осуждать Татьяну за ея вѣрность долгу, за ея твердую неуступчивость предъ страстью. Какъ будто онъ не зналъ, что вся исторія человѣчества громко свидѣтельствуетъ, что всюду, гдѣ только распускались начатки гражданственности и образованности, вѣрность долгу и побореніе страсти считались высокою принадлежностью человѣчности!

Спокойное самообладаніе Татьяны, въ минуту для нея роковую и страшную, опять возвращаетъ меня къ указанной уже особенности генія Пушкина, къ его спокойному созерцанію дѣйствительности. Въ самомъ дѣлѣ, кажется весьма вѣроятнымъ, что поэтъ, обладающій спокойствіемъ созерцанія, можетъ яснѣе и полнѣе другихъ выразить всѣ тѣ *идеи*, гдѣ спокойствіе будетъ необходимымъ признакомъ: самообладаніе, душевную твердость и невозмутимость, несломимость, если позволенно такъ выразиться, человѣческаго духа подъ напоромъ страсти, скромную грацію движеній тихихъ и неторопливыхъ. Вспомнимъ еще разъ при этомъ, что противополагая вдохновеніе восторгу, Пушкинъ отдавалъ предпочте-

ніе первому именно потому, что восторгъ исключаетъ спокойствіе „*необходимое условіе прекраснаго*“. Красота превосходно выражается въ дѣйствіи, въ движеніи, но самому движенію, дабы быть вполнѣ прекраснымъ, необходимо обладать нѣкоторою сдержанностію, отсутствіемъ рѣзкости и всякой чрезмѣрности. Чтобы нагляднѣе выразить эту мысль, беру примѣръ изъ живописи, искусства, гдѣ не можетъ быть изображено самое движеніе, но только задержанный моментъ движенія. Художникъ властенъ избрать любой изъ такихъ моментовъ; онъ можетъ задержать въ своемъ изображеніи тотъ моментъ когда движеніе достигло большаго напряженія, когда оно выражается чертами рѣзкими и размашистыми. Но вотъ мнѣ вспоминается Рафаэль; я говорю не о его вполнѣ спокойныхъ фигурахъ, какъ напримѣръ, на картинѣ изображающей св. Цецилію, но именно о тѣхъ его созданіяхъ, гдѣ данъ образъ задержаннымъ моментамъ движенія. Вы, конечно, знаете его *Похищеніе Галатеи.* Вспомните игривыхъ амуровъ: они не разсѣкаютъ волнъ взмахами своихъ рученокъ, они легко и спокойно скользятъ по зеркалу моря; вспомните коня: онъ могучъ, онъ опускаетъ тяжелое копыто, но Рафаэль не взялъ того момента когда копыто грузно ударитъ въ воду и размечетъ ее въ пѣнистыя брызги; онъ задержалъ движеніе на иномъ моментѣ: копыто только-что готово ударить о воду, оно едва коснулось ея поверхности, едва ее зарябило. Я упомянулъ о *Галатеѣ* потому, что на этой картинѣ впервые замѣтилъ эту особенность Рафаэля. Но возьмите иныя его картины, съ сюжетами скорбными и трагическими, и на нихъ вы усмотрите ту же особенность. Напримѣръ, взгляните на *Lo spasmo di Cristo*: Христосъ падаетъ подъ бременемъ креста, но

крестъ уже Его не надавливаетъ, онъ поддержанъ другими; Христосъ изнеможенъ, Онъ клонится долу, но не тяжко падаетъ, не распростирается на землѣ. Эта спокойная сдержанность въ выборѣ моментовъ, это отсутствіе всякой рѣзкости и размашливости, эта сдержанность, притомъ ни мало не вялая, не принужденная, но свободная и самообладающая, какъ бы олицетворяющая полное жизни спокойствіе художника въ минуту вдохновенія и гармоническую цѣльность его природы,—она-то и придаетъ образамъ Рафаэля восхитительную грацію и красоту. Тоже сдержанное спокойствіе, свободно избранное и любезное душѣ художника, слышится и въ Моцартовыхъ звукахъ. Изъ поэтовъ оно присуще Софоклу и нашему Пушкину.

Всѣ названные художники были преимущественными выразителями многообразной *идеи* красоты. Посмотримъ же какъ такое обстоятельство отразилось на нашемъ великомъ поэтѣ? Оно дало ему возможность, во-первыхъ, придавать черты *душевной красоты* не только характерамъ суровымъ и грознымъ, но и лицамъ повидимому незначительнымъ, даже одержаннымъ низкими и гибельными страстями.

Вглядитесь въ образъ „вѣчнаго работника на тронѣ", въ образъ Пушкинскаго Петра, въ это воплощеніе *идеи* царя, болѣе полное и величественное чѣмъ у другихъ поэтовъ, не выключая Шекспира*). Какой суровый и грозный обликъ!

---

*) Я имѣю въ виду *Ричарда II*, гдѣ удивительнымъ образомъ выражены нѣкоторые признаки этой *идеи* (неприкосновенность царственной особы, святость сана и власти) и въ особенности любимаго героя Шекспира, Генриха V, изображеннаго весьма многосторонне (тутъ есть и буйная юность, сопровожденная сознаніемъ внутренняго достоинства, которое не допускаетъ Генриха до низкаго паденія, и царственный умъ, и житейское умѣнье, и привѣтливость, и жадное желаніе славы, выра-

Какая сила и неприступность! Вотъ каковъ онъ въ тотъ день, когда спасъ отъ Карла жизнь своей державы:

Тогда-то свыше вдохновенный,
Раздался звучный гласъ Петра:
«За дѣло съ Богомъ!» Изъ шатра,
Толпой любимцевъ окруженный,
Выходитъ Петръ. Его глаза
Сіяютъ. *Ликъ его ужасенъ*;
Движенья быстры. Онъ прекрасенъ,
Онъ весь, какъ Божія гроза.

И слѣдомъ, взгляните на Петра пирующаго послѣ побѣды, когда онъ ласкаетъ плѣнныхъ и

...за учителей своихъ
Заздравный кубокъ подымаетъ.

Какая душевная красота! радость давно и жадно желанной побѣды не придала ему и тѣни высокомѣрія: онъ не только милостивъ къ побѣжденнымъ, онъ отдаетъ недавнему врагу полную честь, приписывая побѣду не себѣ, а „нежданнымъ и кровавымъ“ урокамъ, которые задалъ ему грозный учитель.

Этотъ мрачный великанъ, этотъ „мощный властелинъ судьбы“, который

...надъ самой бездной,
На высотѣ, уздой желѣзной
Россію вздернулъ на дыбы,—

и по смерти также страшенъ и грозенъ своимъ подданнымъ,

женное въ извѣстномъ монологѣ о «немногихъ счастливцахъ, чьи имена станутъ обычными семейными словами»). Дѣлая сопоставленіе, я, впрочемъ, вполнѣ далекъ отъ мысли, чѣмъ-либо возвысить Пушкина надъ Шекспиромъ. Я повторяю еще разъ уже сказанное: у всякаго великаго поэта свой кругъ *идей* которыя онъ способенъ выразить полнѣе и могущественнѣе, чѣмъ другіе; я продолжаю просто отыскивать особенности Пушкинскаго генія.

какъ и при жизни. Малѣйшій мятежный ропотъ несчастнаго страдальца, который „весь обуянный силой черной“, осмѣлился прошептать:

«Добро-жь, строитель чудотворный!
Ужо тебѣ!»...

поражаетъ ужасомъ и безумствомъ самого ропотнаго несчастливца. И тотъ же „горделивый великанъ“ радостно празднуетъ свое примиреніе съ виновнымъ подданнымъ,

И прощенье торжествуетъ,
Какъ побѣду надъ врагомъ.

Возьмемъ стараго барона *Скупаго Рыцаря.* Онъ весь во власти низкой страсти, которую не въ силахъ ослабить даже немолчный голосъ совѣсти. И онъ, однако, не лишенъ чертъ душевной красоты: она сказывается въ нѣжности, съ какою онъ вспоминаетъ о давнемъ быломъ, въ пробужденіи рыцарской чести вслѣдъ за самымъ гнуснымъ поступкомъ изо всѣхъ, совершенныхъ имъ въ жизни, вслѣдъ за скаредною клеветой на сына. Вы конечно не забыли кузнеца Архипа въ *Дубровскомъ?* Озлобленный, онъ умышленно запираетъ двери дома, зная, что губитъ этимъ подъячихъ; ихъ вопли о спасеніи не трогаютъ его желѣзнаго сердца. Кажется, этотъ человѣкъ совсѣмъ не знаетъ состраданія; нѣтъ, и ему свойственна извѣстная душевная красота, и онъ способенъ ощутить жалость къ погибающей Божьей твари. Онъ сгубилъ подъячихъ, считая такую гибель достойнымъ возмездіемъ за ихъ грѣхи, но вотъ онъ видитъ, какъ кошка недоумѣваетъ, куда бы ей спрыгнуть съ горящей кровли, и не только бранитъ хохочащихъ надъ ней мальчишекъ, но самъ подвергается обжогамъ, только бы спасти Божье созданье. Что̀ повидимому ничтожнѣе капитана Миронова въ *Капитанской Дочкѣ?* Онъ

покойно прозябаетъ подъ башмакомъ своей Василисы Егоровны, властвующей и надъ мужемъ, и надъ крѣпостью; ему только и дѣла, что предъ обѣдомъ поучить въ халатѣ своихъ инвалидовъ, да и то онъ никакъ не можетъ добиться, чтобы всѣ они отличали правую руку отъ лѣвой. Но погодите, въ нужную минуту, онъ явится предъ вами во всей красотѣ доблестной души, во всемъ величіи сознаннаго и неколебимаго долга. Мятежники ворвались въ крѣпость, капитанъ знаетъ свою участь: покорность, даже простое молчаніе могутъ спасти его. Но онъ неколебимъ; онъ не можетъ покривить душою, онъ твердо, въ глаза, зоветъ Пугачева воромъ, то есть мятежникомъ, и самозванцемъ. И онъ совершаетъ свой подвигъ не въ пылу борьбы, а подъ висѣлицей; и совершаетъ его безо всякаго блеска, безъ тѣни хвастовства и величанія самимъ собою, а кротко и смиренномудренно, какъ должное, чего нельзя не совершить. А его кривой поручикъ, человѣкъ на поверхностный взглядъ еще болѣе ничтожный? Онъ также просто исполняетъ свой долгъ; у него не вырывается даже злобнаго и ругательнаго слова: онъ добродушно величаетъ своего губителя *дядюшкой*. Это ли не красота душевная?

Пугачевъ, человѣкъ привычный къ злодѣйствамъ, смѣло шагающій черезъ трупы, воплощенный разрушитель, съ дикою энергіей сравнивающій себя съ кратковѣчнымъ орломъ, питающимся *живою кровью*, и въ немъ Пушкинъ подглядѣлъ черты истинно человѣческія. Онъ помнитъ добро; того недовольно: за малое добро онъ умѣетъ воздать сторицей; онъ становится благодѣтелемъ молодаго человѣка, который нѣкогда просто отплатилъ ему услугой за услугу.

Наконецъ, чѣмъ отличается Пушкинскій Донъ-Жуанъ отъ

другихъ олицетвореній той же *идеи*, какъ не подобными же чертами душевной красоты? Чѣмъ, если не своею искренностью, не своею увлекаемостью, не своею истинною отвагой, не своею способностью отдать должное даже такому ничтожному врагу, который замеръ на его шпагѣ, „какъ на булавкѣ стрекоза“:

А былъ онъ гордъ и смѣлъ, и духъ имѣлъ суровый!

Другіе Донъ-Жуаны, если и надѣлялись похвальными качествами, то блестящими и холодными, ни мало не сочувственными. Именно, одаривъ Донъ-Жуана душевностью, Пушкинъ преобразилъ его изъ героя комическаго или полукомическаго въ лицо трагическое, чья роковая гибель способна расшевелить нашу жалость. Съ тѣмъ вмѣстѣ, самая *идея* этого всесильнаго обаятеля женщинъ получила болѣе полное и совершенное выраженіе: мы узнали его лучше, онъ сталъ понятнѣе намъ.

Теперь я обращу ваше вниманіе на другую столь же важную сторону дѣла, опуская всѣ второстепенныя слѣдствія, которыя можно вывести изъ признанія Пушкина однимъ изъ великихъ выразителей многообразной *идеи* красоты. Спокойствіе вдохновенія нашъ поэтъ считалъ необходимымъ условіемъ *прекраснаго;* другимъ желательнымъ въ художникѣ качествомъ онъ полагалъ „силу ума, располагающаго частями въ отношеніе цѣлаго“. Отсюда забота о цѣломъ, о соразмѣрности частей, объ исключеніи всего лишняго, вредящаго или просто мѣшающаго стройности цѣлаго; забота, чтобы въ поэтическомъ замыслѣ на первомъ мѣстѣ былъ поставленъ *планъ.* И Пушкинъ былъ щедро награжденъ за такую заботливость. Не много великихъ даже поэтовъ, которые могли бы похвалиться такимъ обиліемъ, какъ онъ, произведеній вполнѣ

совершенныхъ, изъ коихъ какъ изъ пѣсни слова не выкинешь, не нарушивъ гармоніи *живаго цѣлаго;* гдѣ всѣ частности были бы согласованы столь удивительно, что при всей красотѣ своей, не тревожатъ ни мало цѣлостности общаго впечатлѣнія. Сюда принадлежитъ добрая половина лирическихъ произведеній *), *Каменный Гость*, *Мѣдный Всадникъ*, *Капитанская Дочка*, этотъ въ высшей степени своеобычный историческій романъ, построенный на семейственныхъ преданіяхъ. Я назвалъ вещи совершенныя вполнѣ, цѣликомъ, отъ головы до пятъ. А сколько такихъ же совершенствъ вы встрѣтите въ его неоконченныхъ отрывкахъ, въ простыхъ набросках стихотвореній! Развѣ есть что-нибудь лишнее и въ простыхъ разсказахъ Пушкина какъ *Гробовщикъ* или *Станціонный Смотритель?*

Мы говорили сейчасъ по преимуществу объ эпическихъ произведеніяхъ Пушкина, а потому не могу при случаѣ не замѣтить, что и въ эпосѣ онъ столь же разнообразенъ и богатъ мотивами, какъ въ лирѣ. Какой видъ эпоса не былъ ему подвластенъ какъ природженному хозяину? Всѣ, отъ простонародной сказки до историческаго романа, отъ разсказа и шутливой повѣсти до героической поэмы. Кстати ужь замѣчу разнообразіе и богатство Пушкинскаго языка. Не указываю уже на то, что у него всякое лицо говоритъ своимъ, ему свойственнымъ языкомъ, но языкъ самого поэта — какой не истощимый рудникъ! У него точно не было любимыхъ словъ, выраженій и оборотовъ; всѣ грамматическія комбина-

---

*) Нельзя не пожалѣть что нѣкоторые издатели Пушкина вставляютъ порою въ самый текстъ стихотвореній строфы, выпущенныя добровольно поэтомъ, вмѣсто того, чтобы печатать ихъ въ выноскѣ какъ тò принято во всѣхъ образованныхъ странахъ.

ціи какія только возможны,—и на какомъ еще языкѣ, на русскомъ, богатѣйшемъ изо всѣхъ новыхъ,—всѣ онѣ кажется встрѣчаются у нашего поэта, и каждая является въ данномъ случаѣ самою умѣстною, самою мѣткою и выразительною.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о драматическихъ произведеніяхъ Пушкина. Я буду говорить о *Борисѣ Годуновѣ* не потому, чтобы считалъ эту великую трагедію безукоризненно совершенною: не смотря на всѣ ея достоинства, въ ней нѣкоторыя частности (именно эпизодъ съ Мариной), насколько я понимаю, развитъ слишкомъ обширно въ ущербъ цѣлому; я выбираю эту драму потому, что на ней, думается, съумѣю лучше и нагляднѣе указать на нѣкоторыя особенности Пушкина, какъ драматурга.

Драматическія произведенія нашего поэта еще недостаточно оцѣнены критикой. Недавно одинъ молодой ученый указалъ, что, несмотря на сознаніе самого Пушкина, что онъ подражалъ въ *Борисѣ* Шекспиру „въ вольномъ и широкомъ изображеніи характеровъ,“ трагедія именно въ этомъ отношеніи носитъ печать самобытности. Еще важнѣе самобытность ея внутренняго строя, ея *плана*, а эта самобытность несомнѣнно существуетъ, не смотря на то, что по внѣшней формѣ, по частому и быстрому чередованію сценъ, *Борисъ* весьма напоминаетъ Шекспировскія драмы.

Причина неудовлетворительной критической оцѣнки *Бориса* лежитъ въ томъ, что на трагедію смотрѣли съ точки зрѣнія теоріи, хотя остроумной, но односторонней, построенной на основаніи признаковъ несомнѣнно присутствующихъ во многихъ трагедіяхъ, преимущественно новыхъ, но не существенныхъ для этого рода произведеній; теоріи, словомъ, которую правильно будетъ приравнять къ тому, что̀ въ естественной

исторіи называется искусственною системой. Теорія эта указываетъ на борьбу и столкновеніе или коллизію, какъ на главныя обстоятельства трагическаго дѣйствія; до чего эти обстоятельства не существенны для трагедіи, лучше всего доказывается тѣмъ, что древніе даже не упоминали о нихъ. Здѣсь мнѣ еще разъ придется обратиться за помощью къ великому Аристотелю. Его теорія трагедіи, выведенная изъ изученія образцовыхъ произведеній греческаго театра, доселѣ непогрѣшима и приложима ко всѣмъ созданіямъ истинныхъ трагиковъ; главное обстоятельство трагическаго дѣйствія, имъ указанное, дѣйствительно существенно для этого рода произведеній.

Вкратцѣ, теорія Аристотеля такова. Трагедія есть такое поэтическое произведеніе, которому свойственно возбуждать въ насъ наилучшимъ и наисильнѣйшимъ образомъ чувство состраданія. Существеннымъ условіемъ для такого возбужденія будетъ наличность страданія, которое и должно быть поэтому сочтено главнымъ обстоятельствомъ трагическаго дѣйствія. Мы сострадаемъ сильнѣе, когда страданіе налицо, когда оно совершается предъ нашими очами, чѣмъ тогда, какъ слышимъ только разсказъ или повѣствованіе о немъ. Этимъ вполнѣ удовлетворительно объясняется и такъ называемая драматическая форма трагическихъ произведеній. Въ этой формѣ дѣйствія изображается не какъ повѣсть о быломъ, случившемся вдали, вообще не въ нашемъ присутствіи; оно развивается непосредственно предъ читателемъ, или зрителемъ, въ *становленіи*, какъ совершающееся въ его присутствіи.

Напрасно мы стали бы искать исключеній изъ этой, соотвѣтствующей сущности предмета, теоріи. Лучшія трагедіи Шекспира вполнѣ согласуются съ нею. Въ испанской драмѣ

трагическій элементъ, несомнѣнно существующій, затемненъ подчиненіемъ свободнаго развитія трагическаго дѣйствія заботѣ драматурга уяснить зрителямъ рыцарское понятіе о чести; у французовъ, трагическая свобода отчасти порабощена придворнымъ предразсудкомъ благопристойности, отчасти искажена дурнымъ пониманіемъ Аристотеля.

Обратимся теперь къ *Борису*. Какое обстоятельство дѣйствія въ немъ главное и существенное? *Страданіе* Бориса; вся трагедія основана именно на немъ. Бориса мы застаемъ въ счастіи, когда его завѣтная и глубоко затаенная мечта наконецъ осуществилась; онъ достигъ власти, онъ вознесенъ на возможную на землѣ высоту. Но это счастіе только внѣшнее, призрачное. Въ душѣ Борисъ страдаетъ; дорогою цѣной купилъ онъ земное величіе, цѣной преступленія, цѣной невинной крови. И это преступленіе не только тревожитъ его совѣсть, оно подрѣзываетъ въ корень всѣ его благія начинанія, обращаетъ ему во зло все добро, которое онъ творитъ другимъ, окружаетъ его клеветою, толкуетъ въ дурную сторону всѣ его дѣла, всѣ его намѣренія.

Таковъ источникъ страданій Бориса. То же „единое“ пятно на совѣсти готовитъ ему иныя, болѣе тяжкія испытанія, влечетъ его къ конечной гибели. У Шекспира страсть есть главный двигатель человѣка; въ одолѣніи страстью корень злополучія трагическаго героя. Въ Борисѣ страсть укрощена глубокимъ умомъ и сильною волей; онъ не проявляетъ своего властолюбія, не даетъ ему власти надъ собою: онъ достигъ того, къ чему стремился. Страсть въ Борисѣ пробуждается только въ тѣ минуты, когда добытое выскользаетъ изъ его рукъ: о, тутъ онъ будетъ и жестокъ, и кровожаденъ!

Внѣ воли Бориса, внѣ человѣческой предусмотрительно-

сти предотвратить гибель, плодъ давнишняго, тщательно скрытаго преступленія. Надъ Борисомъ тяготѣетъ то, что̀ мы зовемъ судьбой или Промысломъ; Божія десница караетъ его грѣхъ. Вотъ еще элементъ существенно отличающій строй Пушкинской трагедіи отъ строя трагедіи Шекспира. Самая страсть просыпается въ Борисѣ подъ ударами судьбы, и съ тѣмъ вмѣстѣ усугубляются и его страданія. Въ эти роковыя минуты, когда гибель близка, обнаруживается и вся упорная энергія Борисова характера; вспомните полную напряженія сцену съ Шуйскимъ, вспомните предсмертную сцену, когда упроченіе дѣла, ради коего онъ совершилъ преступленіе, изъ-за котораго страдалъ всю жизнь, Борису кажется важнѣе и дороже всего, даже спасенія души. Итакъ, Пушкинъ рисуетъ характеръ не при помощи страсти, какъ Шекспиръ, а при помощи иного обстоятельства дѣйствія, при помощи роковой и неизбѣжной судьбы тяготѣющей надъ человѣкомъ и вызванной его тяжкимъ грѣхомъ. Судьба Бориса не завершается его смертью; его злосчастіе не исчерпывается его личною гибелью; въ ту же пучину, гдѣ онъ погибъ, онъ увлекаетъ и своихъ дѣтей. Вотъ отчего заключительная сцена имѣетъ огромное трагическое значеніе, способна возбудить глубокое состраданіе къ злополучной судьбѣ героя.

Таковы, въ главныхъ чертахъ, особенности Пушкина, какъ трагика. Быть можетъ, я и ошибаюсь, но мнѣ думается, что *Борисъ* знаменуетъ собою поворотъ къ сближенію новой трагедіи съ античною, поворотъ не предумышленный, какъ у псевдоклассиковъ, но вполнѣ свободный и естественный. Ученый, который взялъ бы на себя трудъ сличить строй *Бориса* со строемъ трагедій Софокла, поэта во многомъ конгеніальнаго Пушкину, оказалъ бы истинную заслугу критической наукѣ.

Но время кончить. И вотъ мнѣ вспоминаются слова Карлейля, въ его книгѣ о *Герояхъ,* скорбно поразившія меня во дни юности. Въ концѣ статьи о Дантѣ, англійскій мыслитель, дѣлая отступленіе, величественными, хотя нѣсколько фантастическими чертами рисуетъ могущество Русскаго царя. Сравнивая сильную и здоровую Россію съ раздробленною и униженною въ то время Италіей, онъ прибавляетъ, что Италія счастливѣе и выше *нѣмой* Россіи: она устами Данта сказала свое слово. На наше счастье, опрометчивое сужденіе Карлейля не можетъ тревожить насъ; въ то время какъ онъ его высказывалъ, Россія въ лицѣ Пушкина уже сказала свое самобытное и могучее слово.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

О ДРАМѢ.

Три письма о Пушкинѣ.

Азбучный указатель именъ и предметовъ*).

*) Цыфры безъ особаго обозначенія относятся къ изслѣдованію *о Драмѣ*; тѣ же, предъ которыми стоитъ буква *П*, къ статьѣ *Три Письма о Пушкинѣ*.

Г.

Д.

Е.

Ж.

З.

И.

К.

Л.

М.

Н.

О.

П.

Р.

С.

Щ.

Э.

Ю.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00930 4554

